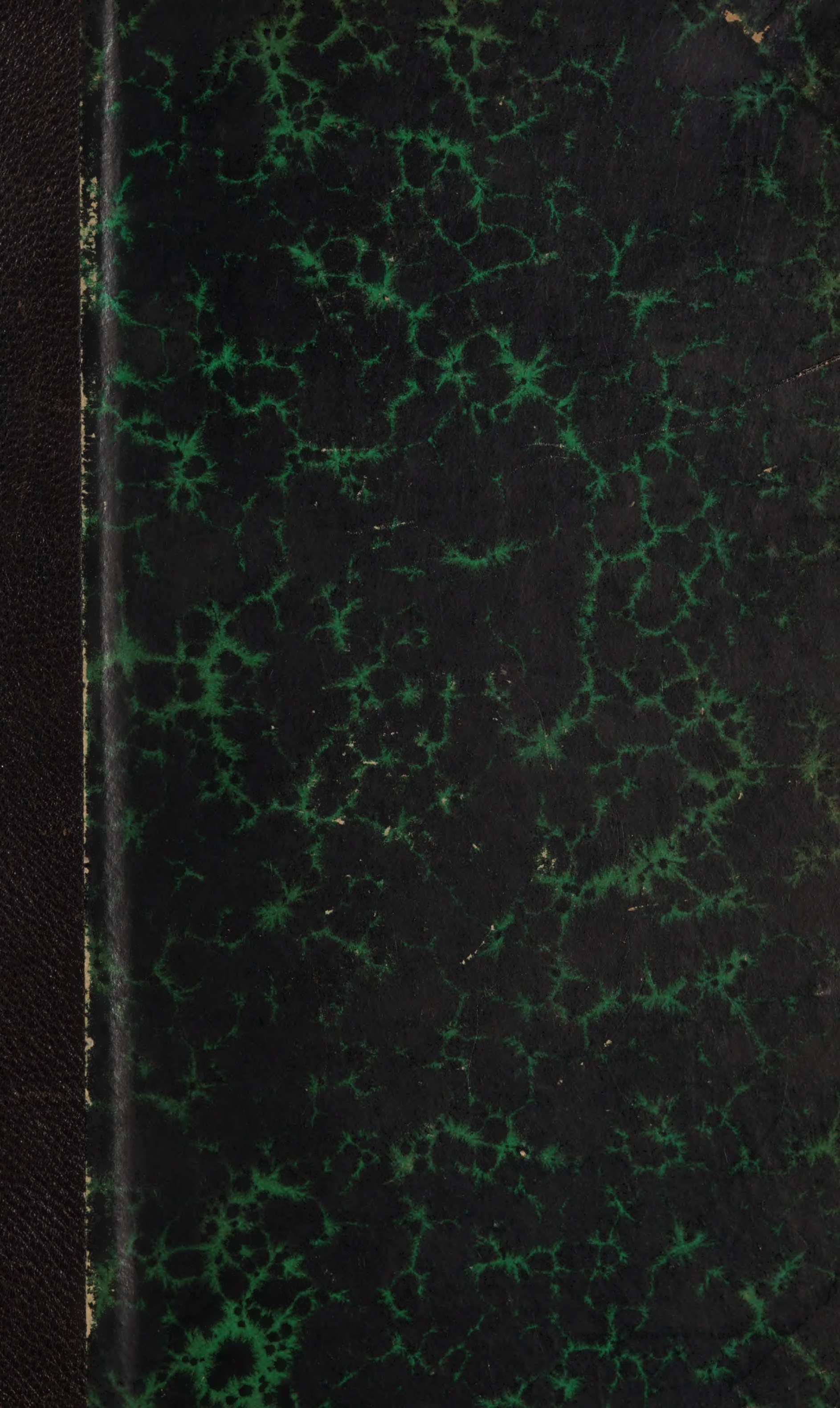



THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878

Große

Kompositionslehre

Von

Hugo Riemann

Dr. phil. et mus.

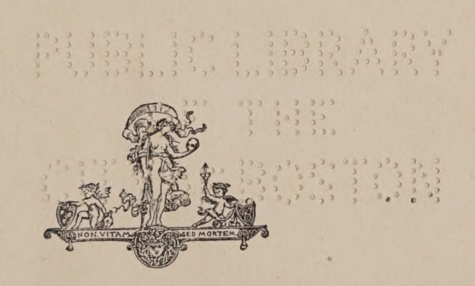
a.o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig

---

II. Band

Der polyphone Satz

(Kontrapunkt, Fuge und Kanon)



Berlin & Stuttgart

Verlag von W. Spemann

1903

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Den Manen

FRANZ WUELLNERS

gewidmet.

Inhalt.

Vorwort.

Der vorliegende zweite Band der Kompositionslehre wird, hoffe ich, sein Teil dazu beitragen, denkende Musiker mit gewissen negativen Eigenschaften meiner Schulbücher für den Theorieunterricht („Handbuch der Harmonielehre“, „Vereinfachte Harmonielehre“, „Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts“) auszusöhnen, da sie in demselben alle die ihnen liebgewordenen und, wie ja nicht in Abrede zu stellen, für die Kompositionspraxis wertvollen, in jenen Büchern vermißten Begriffe hier in breiter Darstellung gewürdigt finden, ich meine z. B. die in der Hauptsache aus Sequenzbildungen abgeleiteten schematischen Bestimmungen für die Behandlung der absolut dissonierenden Intervalle Septime und Sekunde. Der Grund, warum ich diese der Zeit vor Herausbildung der grundlegenden Begriffe der Harmonielehre entstammenden Gesichtspunkte in die theoretisch fundamentierenden Schulbücher nicht aufnehmen durfte, wird im Zusammenhange der neuen Darstellung klar ersichtlich werden; aber ich denke, daß sogar auch für die praktische Nutzbarmachung dieser Requisiten der altüberkommenen Praxis durch die neue Umrahmung, durch ihre Ausscheidung aus der theoretischen Elementarlehre und ihre Sonderhinstellung in einem für die Praxis der freien Komposition berechneten Buche nicht unerhebliche Vorteile sich ergeben werden. Wenn ich besonders im neunten Kapitel von Septimen, Sekunden, Quarten u. s. w. ganz wie ein Theoretiker alter Schule rede, so wird das die Skeptiker gegenüber meinen Schul-Lehrbüchern zu beruhigen geeignet sein, ohne daß ich doch zu befürchten brauche, daß diejenigen, welche sich schon früher vertrauensvoll meine Neuerungen der Methode zu eigen gemacht haben, dadurch verwirrt werden möchten. Diese werden vielmehr schnell erkennen, daß derartige summarische Betrachtungen von absoluten Intervallen ohne Eingehen auf ihren harmonischen

Sinn thatsächlich doch nur eine Direktive geben können für diejenigen Momente in der Entwickelung eines Tonstücks, in denen die eigentliche Harmoniebewegung vorübergehend suspendiert wird und eine halb mechanisch durch die Skala fortschreitende Imitation Platz greift. Welches Unheil die Einbeziehung solcher an Sequenzen gemachten Beobachtungen in die Formulierung der theoretischen Grundbegriffe und die Anfangsübungen im mehrstimmigen Satze anrichtet, hat bereits Fr. J. Fétis s. Z. ein für allemal aufgedeckt. So ist z. B. Simon Sechters gesamtes System durch diese fehlschlüssige Fundamentierung dem Zusammenbruch verfallen.

Ich halte aber einen Hinweis auf die von mir von allem Anfange an mit bewußter Absicht durchgeführte Fernhaltung der aus der Betrachtung der Sequenzen entsprungenen Handgriffe der Generalbaßpraxis aus meinen grundlegenden Schulbüchern darum für geboten, weil sonst vielleicht gute Freunde beim Durchblättern dieses Bandes auf den Gedanken kommen könnten, ich hätte in irgend einer Beziehung den Rückzug angetreten und beginne, Kompromisse zu schließen. Daran ist nicht zu denken. Trotz der mancherlei Wandlungen, die im Laufe von 30 Jahren die äußere Form meiner Neubehandlung der Harmonie-Lehrmethode durchgemacht hat, ist doch der leitende Grundgedanke unverrückbar derselbe geblieben, und ich denke, die Wandlungen sind samt und sonders nur Besserformulierungen des Ausdrucks, Fortschritte in der Form der Darstellung. Das schnell sich steigernde Interesse des Auslandes an meiner Umgestaltung der Lehrmethode, die jetzt in englischer, französischer, niederländischer, russischer, tschechischer, italienischer und spanischer Bearbeitung vorliegt, ist gewiß nicht dazu angethan, mich von dem eingeschlagenen Wege abzudrängen.

Möge darum auch der neue Band der Kompositionslehre durchaus nur als ein weiterer Beitrag zum Ausbau des nach einem übersichtlichen Plane konsequent durchgeführten Lehrgebäudes aufgenommen werden.

Leipzig im August 1902.

Hugo Riemann.

Der polyphone Satz

(Kontrapunkt, Fuge und Kanon).

Einleitung.

Wie wir für den ersten Band der Kompositionslehre die vorgängige oder allenfalls auch zum Teil noch parallelgehende Beschäftigung des Schülers mit dem Studium der Harmonielehre voraussetzten, so setzen wir nun für diesen zweiten Band in ähnlicher Weise voraus, daß der Schüler die Schularbeiten im Kontrapunkt entweder erledigt oder doch wenigstens sich bereits längere Zeit in dieselben vertieft hat, in ihnen mitten darinnen steckt. Denn auch hier gilt es wieder, durch mehr oder minder trockene Vorarbeiten gewonnene technische Kenntnisse und Fertigkeiten in den Dienst der frei schaffenden Phantasie zu stellen, zu zeigen, wie diese Manipulationen, welche in allmählich sich komplizierender Folge in die Arbeiten eingeführt wurden, thatsächlich für die gesteigerte Technik unserer Kunst eine hohe praktische Bedeutung haben und von den Meistern bald diese, bald jene, bald eine Anzahl derselben in bunter Mischung angewendet werden, um besondere Wirkungen zu erzielen. Daß diese Manipulationen zum Teil über die Möglichkeit der freien Improvisation hinausgehen und wirkliche Arbeit, eine vermehrte verstandesmäßige Thätigkeit bedingen, habe ich bereits mehrfach angedeutet. Doch würde die Annahme, daß Kontrapunkt im Gegensatze zur homophonen Erfindung ausschließlich oder doch stark überwiegend Verstandesarbeit sei, einen sehr folgenschweren Irrtum bedeuten, der uns wohl gar dazu verleiten könnte, die nicht phantasiebegabten Musiker auf dieses Gebiet zu verweisen, auf welchem mit Fleiß und Verstand das Höchste zu erreichen wäre. Das hieße nichts Geringeres als die erhabensten Schöpfungen der größten Meister wissentlich in der Wertschätzung herabsetzen, sie aus der Sphäre der höchsten, in künstlerischem Enthusiasmus erzeugten freien Schöpfungen in diejenige eines berechnenden, messenden und ausprobierenden Banausentums herabziehen, sie zu handwerksmäßig hergestellten Produkten philiströser Gründlichkeit erniedrigen. Vielmehr ist als oberster Grundsatz auch hier und weiterhin festzuhalten, daß alle künstlerische Produktion Phantasiethätigkeit ist. Beim Schaffen im kontrapunktischen Stil ist eine kräftig arbeitende Phantasie nicht in geringerem, sondern in noch viel höherem Grade unerläßliche Voraussetzung eines erfreulichen Ergebnisses als für die homophone Schreibweise; denn hier sind die Fesseln erheblich vermehrt und die Schranken wesentlich eingeengt, innerhalb deren die Phantasie sich frei ergehen kann. Das Wort Goethes:

„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister"
(Epigrammatisch „Natur und Kunst".)

trifft, auf den Kontrapunkt angewandt, dermaßen den Kern der Sache, daß man meinen könnte, es wäre speziell im Hinblick auf die Musik in des Altmeisters Geiste entstanden. Die besonderen der Phantasie gezogenen Schranken legen deren Thätigkeit nicht lahm, sondern zwingen sie, besondere Wege zu gehen, um ihrem Ausdrucksbedürfnis Genüge zu leisten.

Zunächst haben wir es noch nicht mit den strengen Fesseln des durchgeführten kontrapunktischen Stils bis zu den äußersten Konsequenzen des Obbligo zu thun, wo der Künstler wie im freveln Uebermute seines Könnens sich nicht scheint genug thun zu können in der Anhäufung der selbstgewählten Schwierigkeiten und der künstlichen Verschlingung der Fäden seines Gewebes; vielmehr wenden wir uns zuerst mehr spielenden Handhabungen kontrapunktischer Mittel zu, bei denen sich der Komponist nur wie zum Scherz vorübergehend Fesseln anlegt, die er beliebig wieder abstreift, ehe noch ihr Druck zum Bewußtsein kommen kann, mit gelegentlich im homophonen Satze auftauchenden „kontrapunktischen Manieren", die wohl an die strengen Formen des Kontrapunkts gemahnen, aber nicht mit Konsequenz weiter ausgebeutet werden. Diese halb spielende Handhabung der Mittel des Kontrapunkts ist jedoch darum für die Kompositionslehre sehr bedeutsam und lehrreich, weil sie wenigstens vorausahnen läßt, wie die souveräne Beherrschung der schwierigeren Aufgaben der polyphonen Gestaltung wieder zu einer ähnlichen Freiheit der Phantasiethätigkeit vorzudringen vermag, wie sie dem ohne allen schulmäßigen Ballast frisch und fröhlich darauf los musizierenden homophonen Komponisten eignet, nämlich zu einer vollständigen Absorption der Mittel und Wege des kontrapunktischen Stils in einer die Errungenschaften vergangener Kunstepochen nicht hochmütig verschmähenden, sondern sie hochhaltenden und zu einem einheitlichen Können verschmelzenden universellen Technik der Gegenwart und Zukunft.

Der kontrapunktische Stil ist historisch der Stil einer der erstaunlichsten Blüteperioden der musikalischen Kunst, jener durch mehrere Jahrhunderte währenden Hochblüte der kirchlichen und weltlichen Chorkomposition, deren Denkmäler die Gegenwart als unvergängliche Meisterwerke bewundert und durch Neuausgaben ehrt. Die Messen, Psalmen und Motetten eines Palestrina und Lasso, die Chansons (Chorlieder) und Madrigale eines Isaak, Hofhaimer, Finck, Senfl, Morley seien allein von vielen namhaft gemacht, um anzudeuten, um welche Zeit es sich handelt (15.—16. Jahrhundert). Der kontrapunktische Stil hielt sich aber noch lange neben dem um 1600 aufkommenden monodischen (mit Instrumentalbegleitung) und erlangte eine neue hohe Bedeutung auf instrumentalem Gebiet (Orgelmusik, Ensemble-Streichmusik); die schönste Frucht des kontrapunktischen Stils, die vollausgebildete Fuge,

gehört sogar durchaus erst dieser Zeit seiner Nachblüte an, die in Bach und Händel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gipfelt, also zu einer Zeit, wo der moderne Stil, der in Beethoven seinen vornehmsten Repräsentanten hat, bereits an die Thüre pocht. Dieser moderne Stil aber ist erst die eigentliche reife Frucht der um 1600 als Kampf gegen den Kontrapunkt angebahnten Stilreform der Florentiner Begründer der Oper. Dieser Hinweis mag wenigstens andeuten, wie prekär eine entwicklungstheoretische Genealogie der beiden Stilarten, des polyphonen und des homophonen (modernen) Stils ist. Sind doch die letzten Lebensjahre Händels zugleich die letzten von Johann Stamitz, des Schöpfers der modernen Kammermusik und Symphonie.

Für uns handelt es sich hier nicht um Einrichtung historischer Schubfächer, in welche die einzelnen Stilgattungen zur Erinnerung der Nachwelt eingepackt werden; für uns ist der kontrapunktische Stil nicht ein Stil, der einer vergangenen Zeit angehört und mit dieser abgestorben ist, sondern vielmehr ein Stil, den allerdings eine weiter zurückliegende Zeit bereits zu einer großen Höhe der Vollendung geführt hat, der aber damit ein unveräußerlicher Besitz aller Folgezeiten geworden ist. Allein schon der in die Zeit des wiedererwachenden Verständnisses für die Kunst Bachs fallende „letzte Beethoven" ist Beweis genug, daß der Kontrapunkt ebensowenig durch die Wiener Klassiker definitiv abgethan ist wie durch die Florentiner Monodisten von 1600. Aber es ist auch überhaupt gar nicht wahr, daß der Kontrapunkt älter ist als die Homophonie. Nicht nur wissen wir von Jahrhunderten, vielleicht Jahrtausenden homophoner Melodik, bevor das Abendland seine anfänglich ziemlich barbarische Polyphonie versuchte; auch im Blütezeitalter der Polyphonie, im 16. Jahrhundert, ist in Menge homophone Musik produziert worden, nämlich in den schlicht Note gegen Note gesetzten Tanzliedern, Villanellen, Frottolen und Gassenhäuerlein mit glatt oben aufliegender Sopranmelodie und in der reichen Litteratur der originalen Lautenmusik besonders in Spanien und Italien. Eine Kompositionslehre im 16. Jahrhundert hätte sehr wohl in ähnlicher Weise, wie ich gethan, die beiden Stilarten gesondert behandeln können und würde ganz zweifellos dem kontrapunktischen Stil ebenso die zweite, höhere Stelle angewiesen haben. Also auch mit dem höheren Alter des kontrapunktischen Stils ist es, wenn man genauer zusieht, doch eigentlich nichts.

Dennoch kann nicht in Abrede gestellt werden, daß gerade das Auftreten von „kontrapunktischen Manieren" in übrigens homophon gehaltenen modernen Kompositionen oft wie eine Art von Zöpfchen empfunden wird, das der Mode einer vergangenen Zeit angehört. Die Wirkung ist freilich nicht vorhanden, sobald das ganze Stück mit kontrapunktischen Elementen durchsetzt ist; das beweist aber, daß nur das alltäglich-gefällige, der Tiefe entbehrende Gefahr läuft, die Gesellschaft des „alten Stils" auffällig zu machen. Noch etwas anderes mag mit-

sprechen: ist der Inhalt im übrigen flach, so wird der steife Trott eines gehenden Basses oder die Zwickmühle einer Sekunden-Schiebung u. dgl. doch gar leicht an den Haaren herbeigezogen scheinen und der Eindruck entstehen, daß die betreffende Stelle nicht organisch erwachsen, sondern gemacht, hineingeflickt ist. In der Zeit der Erstlinge des modernen intimen Stils pflegte man das Auftreten solcher Stellen als ein Verfallen in den „Kirchenstil" zu bezeichnen. Das Umgekehrte, daß jemand das Auftreten auffällig homophoner Momente in Werken ernster Haltung als altväterisch, als Zopf empfunden hätte, ist mir noch nicht vorgekommen. Und doch — ist nicht auch das Erinnern an die Manier Couperins oder Ph. Em. Bachs bei aller ungestörten Homophie ein echtes Zöpfchen? Soviel scheint ja aus dieser Ueberlegung hervorzugehen, daß nicht unter allen Umständen die Vermengung homophoner und polyphoner Elemente ungestraft geschehen kann. Aber wo da die Grenze liegt, wo das hochgradig fesselnde plötzlichen Umschlags der Stimmung und bunten Wechsels der Einfälle anfängt als „Stilmengerei" mißfällig zu werden, das entzieht sich wieder der Definition der Lehre. Hier kommt eben wieder die undefinierbare Macht der schöpferischen Phantasie zur Geltung: was diese und nicht etwa ein klügelnder Verstand, eine routinierte Mache zusammenfügt, das gehört zusammen kraft des Rechts der natürlichen Verwandtschaft. Freilich hat das schnelle Umschlagen der Stimmung, das zuerst in den Instrumentalkompositionen der Mannheimer Schule um 1750 und der ihr sich anschließenden Wiener Komponisten auffällig hervortrat, lange heftigen Widerspruch seitens der auf Stileinheit haltenden Repräsentanten der norddeutschen Schule (Graun, Ph. Em. Bach, Benda) gefunden. In den Hamburger „Unterhaltungen" schreibt 1766 ein leider ungenannter Norddeutscher (I, S. 58), daß „in den nördlichen Gegenden Deutschlands vielleicht dem Temperament gemäß der Berliner und Dresdener solide und gründliche Geschmack herrsche; im Reiche und in den mittägigen Gegenden aber der lustige, muntere und nicht selten bizarre Geschmack. Vielleicht hat der Wein(!), der mehr in diesen Gegenden als in den nördlichen wächst, großen Anteil daran." Die höchst ergötzliche Erwiderung eines anderen (wohl süddeutschen) Anonymus repliziert (II, 226): „Daß der Wein vielleicht Ursache an dem munteren und bizarren Geschmack sei, könnte man zur Not noch physikalisch erklären: weil der Wein, die weichen Speisen und die dünne Luft flüchtiger Geblüt, mithin mehr Munterkeit machen als die harten und gesalzenen Speisen, die dicke Luft und die schweren Getränke, welche dickes Geblüt und Phlegma machen."

Den Berlinern und Hamburgern mißfiel natürlich in Stamitz', Ditters', Haydns u. a. Werken nicht das Auftreten kontrapunktischer Manieren, sondern vielmehr das Gegenteil, die ausgelassene Lustigkeit, der Uebermut moderner Ideen, die ihnen etwas Ungewohntes, ihr philiströses Behagen Störendes waren. Ich will aber doch hier be-

sonders darauf hinweisen, daß wirklich zuerst bei den Mannheimern diese Einmischung kontrapunktischer Manieren in ähnlichem Sinne bemerklich ist, wie sie bis heute als eine auffällige Erscheinung des modernen Stils sich gehalten hat. Ob sie bereits bei Richter und Stamitz erklärt werden kann als ein absichtliches Kontrastieren der bewußt als Hauptstil durchgeführten Homophonie, kann ja fraglich scheinen, da bis dahin die Gewöhnung an den alten Stil allgemein ist. Aber der auffällige Umstand, daß sowohl bei Stamitz als auch bei Fr. X. Richter die kontrapunktischen Manieren niemals zu Anfang eines Satzes, sondern stets im weiteren Verlauf und zwar nicht in den Themen, sondern in den Ueberleitungsgruppen und Durchführungen auftreten, scheint doch so bestimmt eine bewußt disponierte Kontrastierung durch die „alte Manier" zu bedeuten, daß wir kaum umhin können werden, auch dieses sonst auf Haydns Konto gutgeschriebene Mittel der künstlerischen Arbeit auf dasjenige von Stamitz und Richter zu übertragen. Man vergleiche nur einmal die Triosonaten von J. Fr. Fasch, Stamitz' wichtigstem unmittelbaren Vorgänger in der Stilreform, um das Schwergewicht dieses Arguments zu konstatieren. Bei Fasch sind die Satzanfänge noch durchweg nach alter Art kontrapunktisch gearbeitet und die Homophonie bricht erst nachträglich durch!

Der Weg, den dieser zweite Band zu gehen hat, ist ein leicht übersichtlicher, gerader. Nachdem wir zuerst durch die systematische Aufweisung kontrapunktischer Manieren in homophonen Sätzen unser Urteil über das heute im engeren Sinne kontrapunktisch zu nennende geschärft haben — wobei die praktische Bedeutung der in den Schulübungen des einfachen Kontrapunkts eingehaltenen Manipulationen deutlich hervortritt und deren Ueberführung in die freie Kompositionstechnik sich ungezwungen ergiebt —, verfolgen wir die in solchen Bildungen sich erweisende bewußte Komplizierung der Technik zunächst weiter bis zu den kühnsten Gipfelungen der kontrapunktischen „Künste" in obligaten Fugen, Kanons aller Art und doppelten Kontrapunkten anderer Intervallen als der Oktave, um zuletzt doch wieder für die ganz frei ohne selbstgewählte theoretische Fesseln schaffende Phantasie neue Bahnen zu erschließen und eine Schreibweise zu begreifen, die weder als figurative Ausschmückung eines homophonen harmonischen Satzes noch als Durchsättigung des kontrapunktischen Stils mit moderner Harmonie und modernem melodischen Ausdruck vollständig definiert werden kann, vielmehr in einer freien Verfügung des schaffenden Genius über alle Mittel der Technik besteht, die zwar keine Manier verschmäht, aber auch keine als solche ausbeutet und daher gegenüber allen eine Steigerung, Verallgemeinerung, etwas Universelleres bedeutet. Rezepte zu geben, wie diese letzte Zusammenfassung und Verquickung von Homophonie und Polyphonie zu bewerkstelligen ist, liegt natürlich ganz außerhalb des Planes und der Tendenz dieses Werks. Unser Ziel ist unverrückbar dasselbe, an Beispielen der Meister durch analytische Betrachtung

das Verständnis für deren Faktur zu entwickeln und die Empfänglichkeit für ästhetische Wirkungen zu erhöhen und somit dem eigenen Schaffen immer neue Anregung und Befruchtung zu vermitteln. Dabei behalten wir wie im ersten Bande fortgesetzt die praktische Verwertung der gewonnenen Resultate für Uebungen in der freien Komposition im Auge, sodaß auch im zweiten Bande fortlaufend Aufgaben an die einzelnen Teile der Untersuchung sich anschließen, ohne deren Ausarbeitung nicht auf den vollen Nutzen des Studiums gerechnet werden kann.

Ein verhältnismäßig breiter Raum mußte der Fugenlehre eingeräumt werden; das mag zunächst diejenigen wundernehmen, welche gewohnt sind, Harmonielehre, Kontrapunkt, Kanon und Fuge als die vier Hauptstufen zum musikalischen Parnaß zu betrachten und deshalb erwarten, daß ebenso die Schularbeiten in der Fugenkomposition hier vorausgesetzt werden sollten wie diejenigen in der Harmonielehre und dem einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkt. Ich habe aber mit vollbewußter Absicht die Fugenkomposition ebenso wie die Komposition frei erfundener Kanons von den schematischen Schulkursen ausgeschlossen, da ich sie vielmehr zu dem Gebiete der angewandten Komposition rechnen zu müssen glaube, für welches nicht die Satzübungen auf Grund gegebener bezifferter Stimmen oder harmonischer Schemata oder endlich unbezifferter Cantus firmi hinführen, sondern die vielmehr erst in der allgemeinen Formenlehre zur Behandlung kommen können, also ebenso wie die Liedform und die Sonatenform ganz speziell Gegenstand der Kompositionslehre sind, diese Lehre in dem Spezialsinne gefaßt, den mein Werk durchführt. Mein „Katechismus der Fugenkomposition“ (Leipzig, Max Hesse, 3 Teile) kann insofern als Vorbereitung der bezüglichen Abschnitte dieses Bandes gelten, als er die für den formalen Aufbau der Fuge maßgebenden Gesichtspunkte aus den beiden klassischen Musterwerken des Großmeisters der Fugenkomposition, dem „Wohltemperierten Klavier“ und der „Kunst der Fuge“ Johann Sebastian Bachs mittels eingehender Analyse sämtlicher Stücke beider Werke zu entwickeln unternimmt. Ein kurzes Fazit des Ergebnisses enthält der Schluß des ersten Teils des „Katechismus der Kompositionslehre“. Diese Art der Eingliederung der Fuge in die eigentliche Formenlehre hat wohl Anspruch, als berechtigt anerkannt zu werden; ich wüßte in der That nicht, wie ich neben Harmonielehre und Kontrapunkt die Fuge als ein Drittes einführen bezw. logisch definieren sollte, während sich ganz gewiß unter Voraussetzung der Schulübungen im kontrastierenden und imitierenden Kontrapunkt die Fuge als eine Nutzanwendung der durch dieselben erworbenen Fertigkeiten ganz von selbst anschließt. Gerade im Hinblick auf die schließliche Krönung der kontrapunktischen Arbeiten durch die freie Fugenkomposition habe ich mein „Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunktes“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel) auf das seit Jahrhunderten abgekommene Prinzip der successiven Stimmenerfindung aufgebaut, derart, daß ein an sich schon voll befriedigender

zweistimmiger Satz durch nachkomponierte weitere Stimmen bereichert wird, ein Verfahren, das alle anderen Kontrapunktschulen der neueren Zeit aus dem Auge verloren haben, sodaß in ihnen der dreistimmige oder vierstimmige einfache Kontrapunkt Note gegen Note sich in nichts vom schlichten harmonischen Satze unterscheidet. Zu meiner großen Verwunderung hat man diese meine Neuerung, die freilich nur eine „Erneuerung" ist, kaum bemerkt; daß dieselbe in eminentem Sinne direkt die Fugentechnik vorbildet, ist doch aber eigentlich gar nicht zu übersehen! Auch meine von der herkömmlichen abweichende Einrichtung der Kanon-Studien (Kontrapunkt III. Teil) ist vielfach mißverstanden worden. Daß ich nicht wie Anton André u. a. den frei erfundenen beliebig lang fortgesponnenen Kanon als Ausgangspunkt der Uebungen genommen, sondern statt dessen kanonische Variierungen eines Cantus firmus als Aufgabe stelle, mag wohl schon manchem als ein unberechtigtes Vorausnehmen eines schweren Problems erschienen sein, dessen Lösung der Anfänger nicht gewachsen sei. Wer nach meinem Buch gearbeitet hat, denkt darüber anders. Das scheinbar so schwere Problem entpuppt sich als eine zwar anfänglich etwas mühsame und zeitraubende, bald aber spielend bewältigte, ziemlich mechanische Arbeit, die mit demselben Rechte fleißig geübt werden muß, um geläufig zu werden, wie der schlichte harmonische Satz und die verschiedenen kontrapunktischen Manieren, um schließlich dahin zu führen, daß auch die kanonische Schreibweise der freien Phantasiethätigkeit einverleibt werden kann. Wenn es auch kaum jemand dahin bringen wird, daß er im stande ist, in freier Improvisation am Klavier einen zwei- oder gar mehrstimmigen Kanon streng durchzuführen, vielmehr hier wohl das höchste erreichbare Ziel bleiben wird, daß ihm ohne großen Zeitverlust die Notierung eines Kanons glatt gelingt, so ist doch schon das ein Resultat, das ohne derartige Vorübungen in den eigentlichen technischen Spezialmanipulationen schwerlich erzielt werden könnte. Der frei erfundene Kanon ohne gegebenes Thema (oder, was nichts viel anderes bedeutet, mit Ausgang von ein paar beliebigen Anfangsnoten), ist ebenso in der Phantasie fortzuspinnen wie jede homophone melodische Idee, nur mit der Fessel der fortgesetzt durch die einmal gewählte Anfangsform der Nachahmung bestimmten Weiterführung der Folgestimmen; wer den Kanon als Variation eines Cantus firmus geübt hat, ist aber bereits gewohnt, die dadurch sich ergebenden Hindernisse der notwendigen oder erwünschten Harmoniebewegung zu besiegen und daher im stande, die führende Stimme kräftig und inhaltsvoll weiter wachsen zu lassen, sodaß die Phantasie keineswegs in ihrer Willensentfaltung beeinträchtigt, sondern vielmehr zu Ausnahmsleistungen angespornt wird. Daß aber Kanons solcher Art nicht vorbereitende Schulaufgaben sein können, sondern vielmehr vorgeschrittenen Stadien der freien Komposition angehören, das wird man hiernach kaum bestreiten mögen.

Auch in diesem zweiten Bande wird sich unser Interesse gleicher-

maßen zwischen Vokalsatz und Instrumentalsatz zu teilen haben. Die Gründe, weshalb wir vieles, das andere Lehrbücher ausschließlich oder überwiegend vom Vokalsatze aus demonstrieren, vielmehr allgemein musikalisch zu entwickeln vorziehen, sind aus dem ersten Bande her bekannt; die Gesetze guter Deklamation, die Treffschwierigkeiten und die Einschränkungen der Bewegung durch die Stimmlage u. s. w. bedeuten für sich wieder Fesseln, die selbstverständlich in vollem Maße zu berücksichtigen sind, sobald es sich um eine Vokalkomposition handelt, die aber gewiß mit Recht aus dem Spiele bleiben, wo sie ein schnelleres Fortschreiten der Erkenntnis nur unnütz aufhalten. Man wird deshalb auch in diesem zweiten Bande vergebens nach Bestimmungen suchen, wie man sie aus Fux' „Gradus ad Parnassum" und H. Bellermanns „Kontrapunkt" für den kontrapunktischen Satz, den „strengen Vokalstil" zu finden gewohnt ist. Vielmehr bleibt, was im homophonen Satz richtig und zulässig war, ohne jede Einschränkung auch im polyphonen Satze gut und probat. Unsangliche Führungen und widrige Modulationen sind im polyphonen Vokalsatz nicht schlechter, aber freilich auch ganz gewiß nicht besser als im homophonen; höchstens kann in Frage kommen, ob nicht der polyphone a capella-Satz, dem nicht stützende Instrumente zur Besiegung von über die Grenze der Vorstellbarkeit hinausgehenden Intonationsschwierigkeiten helfen, erbarmungsloser die Geschraubtheit von Harmonieführungen bloßstellt, die im begleiteten Liede durch die Hilfe des Instruments ohne direkte Entgleisung möglich sind. Aber einen Grund, z. B. Sextenschritte im streng polyphonen Vokalsatze zu verbieten oder denselben auf rein diatonischer Grundlage, wohl gar in den Kirchentönen aufzubauen, wüßte ich auch unter Aufgebot aller meiner historischen Kenntnisse nicht ausfindig zu machen.

Nach wie vor bleibt unsere oberste Direktive die Erzeugung der Tongebilde aus der Phantasie und ihre Fortspinnung in der Phantasie. Selbst der doppelte Kanon darf die Notierung nur als Hilfsmittel benutzen, um die Phantasie nicht vom vorgeschriebenen Wege abkommen zu lassen; aber wer es versucht, statt mit der Phantasie mit verstandesmäßigen Regeln und Gesetzen die Fortspinnung einer führenden Stimme zu der durch den Kanon gebotenen Imitation zustande zu bringen, der wird gar bald inne werden, daß er nur mehr Noten aber nicht lebendige Musik produziert. So wird die der Hilfe der sofortigen Niederschrift benötigende Komposition künstlicher Kontrapunkte doch nur scheinbar zur „Arbeit am Schreibtisch", und nur sofern die geschriebene Note dem Komponisten eine klingende ist, d. h. in der Vorstellung wirklich lebt, ist sie der Weiterzeugung fähig. Diese Erkenntnis mag uns auch mit der unerläßlichen schriftlichen Ausführung aller größeren kompositorischen Arbeiten im Detail, z. B. der Instrumentierung einer Symphonie als einer anscheinend halb mechanischen Arbeit, versöhnen, die aber doch nur im Akt der Niederschrift selbst mechanisch ist, nicht aber in dem die Niederschrift heischenden Vorstellungsakt.

Drittes Buch.

Der einfache Kontrapunkt

(einschließlich Oktavversetzungen).



Neuntes Kapitel.

Kontrapunktische Manieren.

§ 1. Kontrastierung und Imitation.

Das Wesen des homophonen Satzes beruht darin, daß er die Stimmen zu einer fest geschlossenen Einheit zusammenfaßt (schlichter Chorklang) oder aber eine Stimme (gewöhnlich die Oberstimme) zum alleinigen Träger des Ausdrucks macht, während die anderen in die dienende Stellung einer bloßen Begleitung zurücktreten, welche den harmonischen Sinn der melodieführenden Stimme ausdeutet. Dagegen strebt der polyphone Satz die Gleichberechtigung der beteiligten Stimmen an, indem er dieselben geflissentlich nebeneinander unterscheidbar erhält und die Aufmerksamkeit bald auf die eine, bald auf eine andere lenkt. Natürlich sind die beiden Setzweisen nicht derart gegeneinander abgeschlossen, daß die Wahl der einen oder der anderen von vornherein die Gesamthaltung eines ganzen Tonstücks unweigerlich bedingte; ganz im Gegenteil ist die Grenze zwischen beiden eine durchaus verfließende, und ebensowenig wie auch selbst die strengste Fugierung verhüten kann, daß trotz stärkerer Beachtung anderer Stimmen der Verlauf der oben aufliegenden Stimme in seinen Konturen verfolgt wird, ist im homophonen Chorsatze das gelegentliche Heraustreten anderer Stimmen als der als Melodie gedachten zu vermeiden, und auch die durchaus untergeordnete Begleitung wird zum mindesten öfter rhythmische Wirkungen hervorbringen, die sie deutlich gegen die Melodie abheben. Eine strenge Scheidung beider Stilarten in diesem Sinne ist auch niemals prinzipiell angestrebt worden, sondern man kann höchstens sagen, daß für gewisse Epochen oder für gewisse Kunstgattungen ein Ueberwiegen der einen oder der anderen erweislich und charakteristisch ist, z. B. für die Tanzmusik, den Marsch und das Lied die homophone Schreibweise, für die Kirchenmusik die polyphone, für die Epoche der Niederländer und die Epoche Bach-Händel die letztere, für die Epoche der italienischen Oper und diejenige der modernen Instrumentalmusik die erstere. Schon diese Aufstellungen sind aber nicht einwandfrei; vor allem wird man für alle höherstehenden Kunstleistungen den Ausschluß

des polyphonen Elements nirgends ohne Reserve zugeben wollen. Die Durchbildung des überhaupt eine Mehrheit von Stimmen in Anspruch nehmenden Satzes zu individueller Belebung dieser Stimmen ist auf alle Fälle das Indizium einer höheren Stufe der Kunst, und deshalb ist es durchaus nur folgerecht, daß wir von der Betrachtung des homophonen Satzes zu derjenigen des polyphonen fortschreiten, emporsteigen. Schon im ersten Bande haben wir sowohl auf instrumentalem als auf vokalem Gebiete diesen Gesichtspunkt in bescheidenen Grenzen zur Geltung gebracht, so z. B. in der Entwicklung der mancherlei möglichen Figurationsformen der Begleitung, auch in den Stimmenkreuzungen des Chorliedes u. a. Wir thun nun aber einen entscheidenden Schritt vorwärts zur wirklichen Polyphonie, indem wir die Unterscheidung der Stimmen speziell ins Auge fassen und zunächst allgemein nach den Mitteln fragen, durch welche dieselbe angestrebt und erreicht wird.

Da ist denn zunächst zu bemerken, daß zwei scheinbar einander gegensätzliche Mittel sich als speziell diesem Zwecke dienlich erweisen, nämlich die Kontrastierung und die Imitation, dieselben beiden Begriffe, welche wir als Mittel der Fortspinnung der Einzelmelodie im ersten Bande (II, 2 ff., S. 41 ff.) würdigen mußten. Aber während dort beide im Nacheinander wechselnd ihre bildnerische Kraft erwiesen, treten sie uns nunmehr im Miteinander entgegen, wo ihre Bestimmung nicht sowohl die dialektische Gliederung eines längeren Verlaufs, die Zusammenzwingung der zeitlich Getrennten zu ideeller Einheit ist, sondern vielmehr sozusagen die räumliche Auseinanderlegung, örtliche Differenzierung und damit Unterscheidbarmachung des gleichzeitig den Gehörsinn in Anspruch nehmenden, also die Auflösung des Einheitlichen in ein Mannigfaltiges, die Klarlegung der ein kunstvolles Gewebe bildenden Einzelfäden. Wirkten dort sowohl Kontrastierung als Imitation wesentlich synthetisch, so nun im Gegenteil wesentlich analytisch. Und seltsam: während in der Fortspinnung der Einzelstimme der Wechsel der Gestaltungsweise, die Kontrastierung speziell zusammenschließend, die strenge Nachbildung dagegen trennend wirkte („Imitation gliedert, Kontrastierung verbindet", vgl. Katechismus der Kompositionslehre I, 30), erscheint dagegen im Miteinander die Kontrastierung schärfer trennend und die Imitation fester zusammenschließend; nur der Umstand, daß die Imitation in der Polyphonie nur ganz ausnahmsweise fortgesetzt gleichzeitig geschehen kann, verhütet, daß sie die Stimmen anstatt sie zu trennen vielmehr bis zur Ununterscheidbarkeit verschmelzen läßt. Die fortgesetzt mitgehende Imitation ist daher nur in der Gestalt der strengen Umkehrung (bei der ein neues Kontrastmittel das Gegengewicht hält) zu den Mitteln polyphoner Gestaltung zu zählen, das parallele Mitgehen (in Terzen, Sexten, Oktaven, im Einklange) ist sogar eminent homophon. Der eigenartige Reiz der in engem Abstande folgenden Imitation besteht daher darin, daß sie das im Nacheinander Gleiche oder Nachgeahmte im Miteinander zu einem Kontrastierenden macht.

§ 2. Gehende Bässe. Laufende Begleitfiguren.
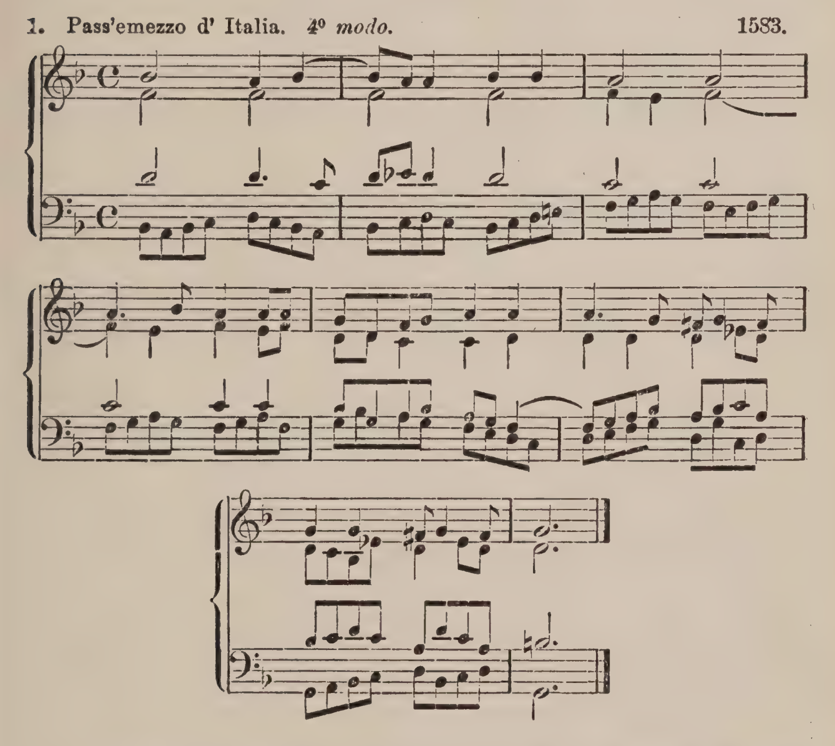
Wir gehen nun zunächst die einzelnen Manieren durch, die man kurzweg als „kontrapunktische" zu bezeichnen pflegt, wenn sie mehr oder minder auffällig in einem sonst nach den im ersten Bande ausgeführten Prinzipien durchgeführten homophonen Satze auftreten. Natürlich bedingt ein solches Auffallen immerhin einen gewissen stillen Tadel; denn wenn gesteigerte polyphone Bildungen sich in natürlicher Entwicklung ergeben, so fallen sie eben nicht auf. Unser Ziel kann daher keinesfalls sein, solche isoliert eingekapselte Bildungen als Muster zur Nachahmung zu empfehlen; vielmehr werden wir unter allen Umständen auf eine wohlmotivierte Einführung derselben (als Ergebnis motivischer Arbeit in Ueberleitungs- oder Durchführungsteilen, oder aber in überhaupt polyphon gehaltenen Sätzen) den allergrößten Nachdruck legen müssen. Auch wo wir im folgenden einen besonderen Hinweis derart unterlassen, ist derselbe jederzeit vorauszusetzen. Die kontrapunktischen Manieren sollen zunächst in der ungezwungensten Weise uns zum Bewußtsein bringen, wie die in den ersten schulmäßigen Kontrapunkt-Arbeiten geübten Formen der Anlage von Gegenstimmen nicht nur Uebungswert haben, sondern, wenn auch nur für kurze Strecken, ganz rein und unvermischt mit anderen freien Elementen in der praktischen Komposition zur Anwendung gelangen können und ihre gute Wirkung thun. Wenn wir bei dieser Aufweisung auch nicht gerade den guten alten „fünf Spezies" folgen, so werden wir uns doch wenigstens ungefähr an die vernünftige Ordnung einer wachsenden Komplikation der Anlage halten. Dann erscheint als die einfachste kontrapunktische Manier die Bewegung einer Stimme in lauter Noten gleichen Wertes im Gegensatz zu einer frei sich entfaltenden, Werte verschiedener Art mischenden Melodie. Die im ersten Bande (V. Kap., S. 200 ff.) aufgewiesenen mannigfachen Formen akkordisch figurativer Begleitung, auch die reichlicheren Gebrauch von Durchgängen und Wechselnoten machenden scheinen zwar auf den ersten Blick diesen einfachsten kontrapunktischen Bildungen nahe verwandt; aber sie sind doch schließlich darin von ihnen durchaus im Prinzip verschieden, daß ihr Zweck die harmonische Ausdeutung und Begleitung der Melodie ist, während die in gleichen Noten gehende kontrapunktische Stimme nicht aus der Harmonie heraus entwickelt, sondern durchaus melodisch erfunden sein soll. Daß sogar auch eine simple Baßführung in den Abständen, welche die in der Melodie steckende Harmoniebewegung bedingt, kontrapunktische Schule verraten oder aber verleugnen kann, sei aber nun hier gebührend betont; schlechte Bässe nennt man die lediglich Harmonie markierenden, gute die auch für sich eine vernünftige melodische Bewegung entfaltenden und durch kräftigen eigenen Ausdruck den Ausdruck der Melodie hebenden. Wir haben im ersten Teile geflissentlich die Aufmerksamkeit nicht auf diese Eigenschaften guter Bässe hingelenkt, um nicht das Interesse vorzeitig zu sehr zu zersplittern;

in der Voraussetzung der Vorbildung des Schülers nach den Harmonie-Lehrbüchern des Verfassers, die auf die Baßführung von Anfang an und fortgesetzt besonderes Gewicht legen, durfte das ohne Schaden geschehen, zumal die illustrierenden Beispiele anregende Momente genug auch nach dieser Richtung enthielten. Nun aber ist der Zeitpunkt gekommen, wo wir diesen Gesichtspunkt bestimmt ins Auge fassen müssen.

Ein schlichter Baß entspricht etwa den Kontrapunkten Note gegen Note, wenigstens wenn man die Melodie, welche er begleitet, ihres Zierats entkleidet und auf ihren eigentlichen Kern zurückgeführt vorstellt; zum mindesten haben die Uebungen im Satz eine Note gegen zwei oder drei (Kontrapunkt in längeren Noten) die Fähigkeit der melodischen Gestaltung eines langsam fortschreitenden Basses vorgebildet. Zu den speziell „kontrapunktisch" genannten Manieren kann man einen solchen Baß, der tonärmer ist als die Melodie, nicht eben rechnen, wohl aber zu den Bildungen, welche kontrapunktische Schulung bezeugen. Nichts traurigeres, lähmenderes als ein Baß, der über die Markierung der Grundtöne der Harmonie nicht hinauskommt und wohl gar noch nicht einmal diese leistet, sondern immer wieder orgelpunktartig auf dem Tonikagrundtone oder dem Dominantgrundtone hängen bleibt. So grandios die Wirkung des groß aufgebauten wirklichen Orgelpunktes werden kann, so elend, so kläglich deprimierend ist solches nicht als letzte Steigerung motivierte, sondern als Unfähigkeit zu kräftigerem Gestalten nur allzugut erkannte Kleben an der Scholle. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hat in Menge solche ärmliche Produkte gezeitigt; die Massenkomponisten, welche neben den Schöpfern des modernen Stils und in ihrer Gefolgschaft den Markt mit leichtgefälliger, wertloser Dutzendware überschwemmten, haben in der Häufung solcher „Trommelbässe" ein Erkleckliches geleistet.

Der Ursprung der Manier, eine kontrapunktische Gegenstimme fortgesetzt in gleichen Noten gehen zu lassen, ist wohl zweifellos auf dem Gebiete der Instrumentalmusik zu suchen und zwar wohl in dem Diminuieren und Kolorieren der Organisten, dessen älteste lehrmäßige Fassung das Fundamentum organisandi Konrad Paumanns ist (1452). Allerdings reichen ja die Belege dafür, daß ähnliche Kolorier- und Diminuiermanieren auch seitens der kirchlichen Sänger ausgeübt wurden, sogar ins 12. Jahrhundert zurück; dem notierten vokalen Kontrapunkt bleibt aber die Manier dauernd fremd. Auch die Anweisungen aus dem 14. Jahrhundert (Johannes de Muris) und 15. Jahrhundert (Johannes Tinctoris) sind doch wohl nur als Uebungen aufzufassen, wie man (nicht fortgesetzt, als Manier, sondern gelegentlich, sporadisch) eine Stimme in doppelte oder dreifache zc. Bewegung bringen kann. Es ist der Natur des mehrstimmigen Vokalsatzes zweifellos zuwider, in solcher Weise eine Stimme fortgesetzt zur Bewegung in einerlei Notenwerten zu verdammen. Instrumental steht dagegen der Ausbildung einer solchen Manier keinerlei ästhetisches Be-

denken entgegen und wir finden daher beſonders häufig in den früheſten Verſuchen der Variation die Durchführung derſelben für längere Strecken, ſo z. B. in dem Pass'emezzo d'Italie (Teil 4) und dem Pass'emezzo moderno (Teil 5) in P. Phalèſes Recueil de Danserier (1583). Ich gebe die zweite Hälfte des erſten Beiſpiels als vielleicht älteſten Beleg der voll ausgebildeten Manier des „gehenden Baſſes" in der Enſemblemuſik (die Tänze ſind in vier Einzelſtimmen gedruckt):



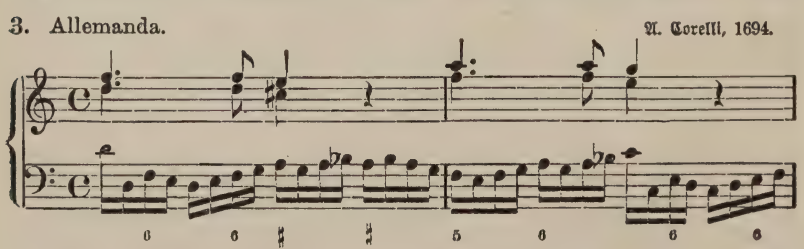
Beiſpiele der Auflöſung der Melodie in glatt verlaufende Gänge in kurzen Noten finden ſich in Menge bei den italieniſchen Violiniſten ſeit Biagio Marinis op. 1 (1617); vielleicht iſt aber Salomone Roſſi damit der erſte geweſen (ſein erſtes Sonatenwerk erſchien 1607). Die Bd. 1, S. 136 gegebene Probe mag zur Veranſchaulichung genügen. Laufende Oberſtimmen empfindet man übrigens weit weniger als ſpezifiſch kontrapunktiſch, beſonders wenn ſie die Melodie ſelbſt auszieren, ſodaß ſie eben eigentlich keinen Gegenſatz zu einer außerhalb liegenden Hauptſache bilden; ſobald ſie einem in eine tiefere Stimme verlegten Thema gegenübertreten, iſt natürlich die gleiche Wirkung wieder da. In die klaſſiſche Zeit der kontrapunktiſchen Manieren im Inſtrumentalſtil
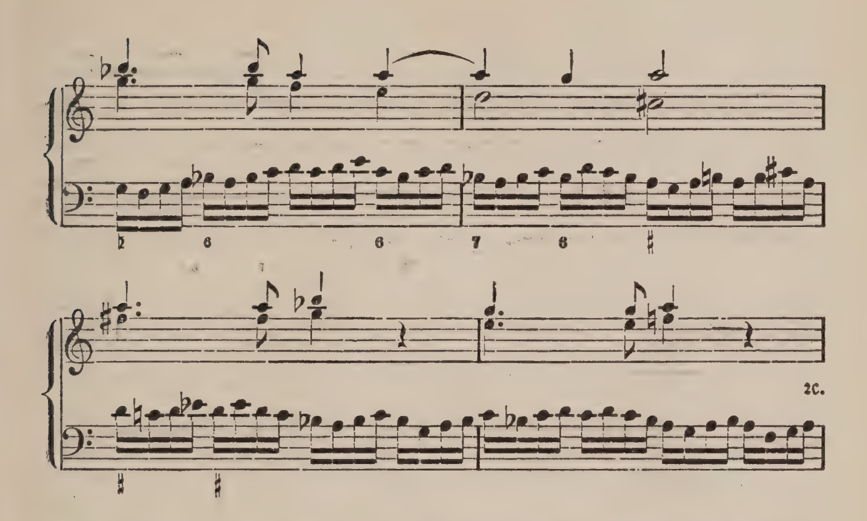
führt uns der Corelli schon sehr nahe stehende Giov. Battista Vitali; Partien wie die folgende aus der 10. seiner Triosonaten op. 2 (1667) sind bei ihm häufig:

G. B. Vitali, 1667.
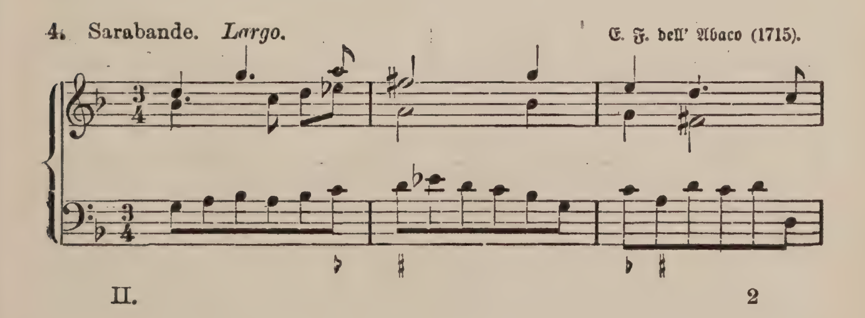
2. *Vivace.*

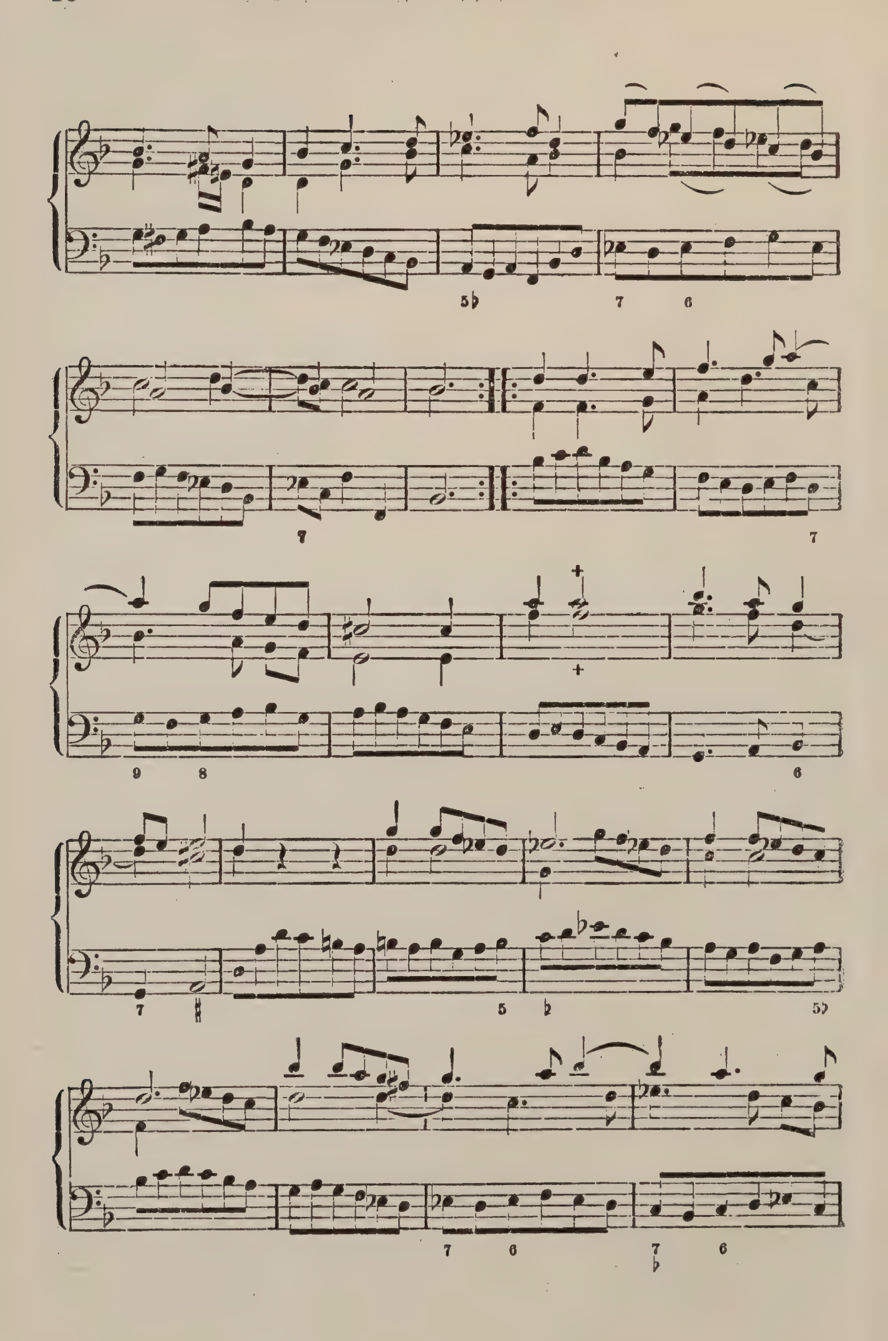
Die Rolle, welche die Manier des gehenden Basses in der Litteratur der Instrumentalmusik und der begleiteten Gesangsmusik besonders in der Zeit von 1680—1750 spielt, ist eine ganz erstaunliche. Am häufigsten ist sie als bezifferter Baß für getragene Melodien, aber auch bei bewegteren Tänzen (Allemande, Gavotte) und Allegrosätzen aller Art kommt sie oft vor. Ein besonders auffälliges Beispiel ist die Allemande der Triosonate op. 4 VIII von Corelli, deren Baß fortgesetzt in Sechzehnteln läuft, wie der Anfang belegen mag:

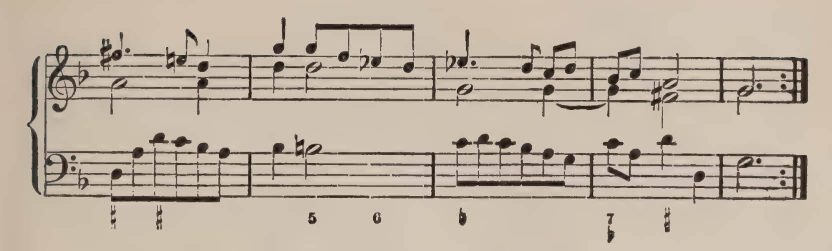




Purcell, Abaco, Händel, Bach arbeiten an allen Ecken und Enden mit in Achteln gehenden Bässen, Pergolesis „Stabat Mater", die Kammerduette von Padre Martini und eine Unmenge Violinsolosonaten mit Baß kommen aus der Manier kaum heraus. Woher diese Beliebtheit? Was ist überhaupt die spezifische Wirkung der gehenden Bässe? Man wird etwa sagen können, daß dieses fortgesetzte gleichmäßige Zerteilen der Zählzeilen (denn diese Bässe gehen stets in Unterteilungswerten einher) die Auffassung der rhythmischen Verhältnisse außerordentlich erleichtert und daher die Stimmung des behaglichen, ruhigen Verlaufs vermittelt. Freilich steckt ja unleugbar auch etwas Steifes und Stereotypes darin und eine von einem gehenden Basse getragene Melodie hat vielleicht etwas von einer Zeichnung auf einem durch Linien in kleine Felder abgeteilten Grunde. Das tritt besonders bei langsamen Melodien hervor, z. B. in der schönen Sarabande von dall' Abacos 7. Triosonate (G-moll):
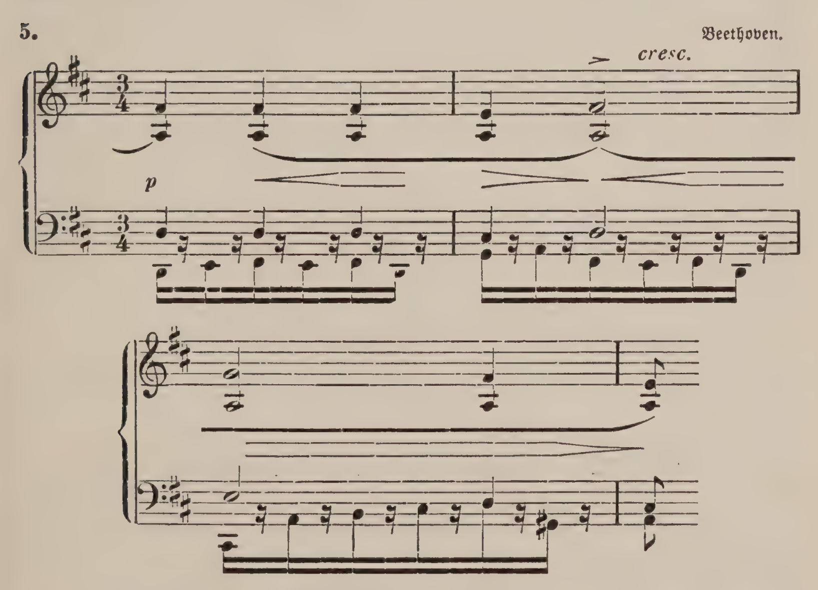



5♭
7
6
7
7
9
8
6
7
♮
5
♭
5♭
7
6
7
♭
6



Diese Beispiele müssen genügen, die Manier innerhalb des oberen Stils selbst zu zeigen, dem sie entstammt, zumal dieselbe uns doch in Verbindung mit anderen Manieren noch öfter begegnen wird. Es handelt sich nun vielmehr darum, einige Fälle aus der modernen Litteratur anzuführen, welche durch die Anwendung der Manier mehr oder minder einen altväterischen Charakter annehmen, oder doch eine gewisse steifleinene Gemessenheit zeigen. Das gilt z. B. von dem Hauptthema des in Rondoform angelegten Largo appassionato von Beethovens Klaviersonate op. 2 II, deren etwa den Eindruck des Cello-pizzicato machende Baßführung durchaus die Manier eines gehenden Basses einhält:

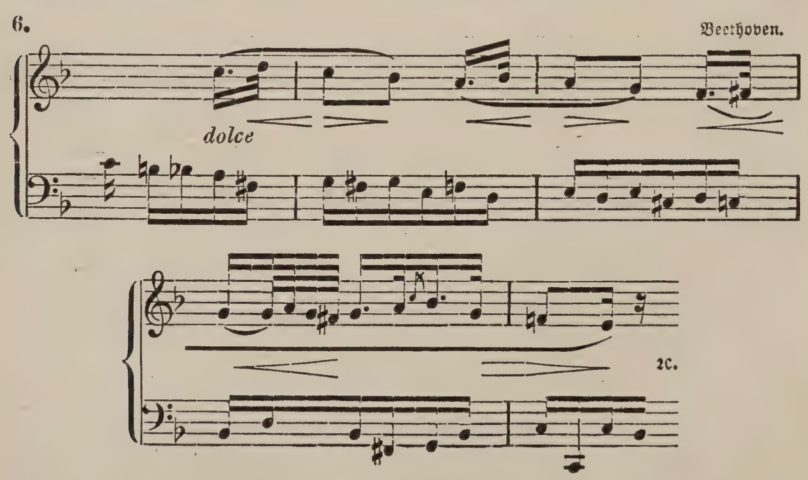
5. Beethoven.



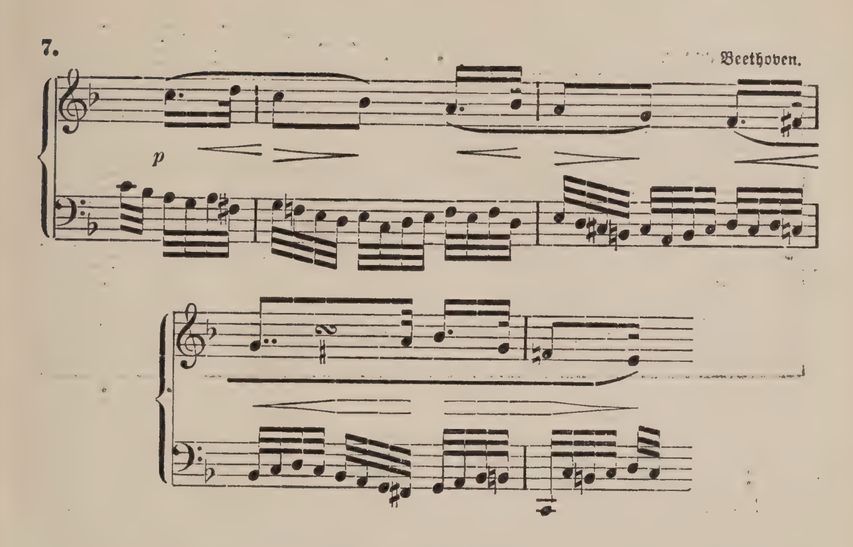
Wenn man auch hier nicht von einem altväterischen Charakter sprechen kann, so ist doch offenbar die strenge Homophonie dadurch durchbrochen, daß neben der von den Mittelstimmen Note gegen Note gestützten Melodie der Baß sich auffällig bemerkbar macht. Das

empfindet man besonders, so oft das Thema nach einem kleinen Zwischensatze wieder einsetzt. Obgleich in den Zwischensätzen die Melodie mehrmals ihren Ort wechselt, erscheinen dieselben doch in dem S. 183 u. a. des ersten Bandes erklärten weiteren Sinne durchaus homophon. Denn zur wirklichen Polyphonie gehört eben, daß beim Uebergang des Themas in eine andere Stimme doch die dasselbe vorher vortragende weiter verfolgt werden muß, sodaß nur **neben** sie, nicht an ihre Stelle, eine andere tritt.
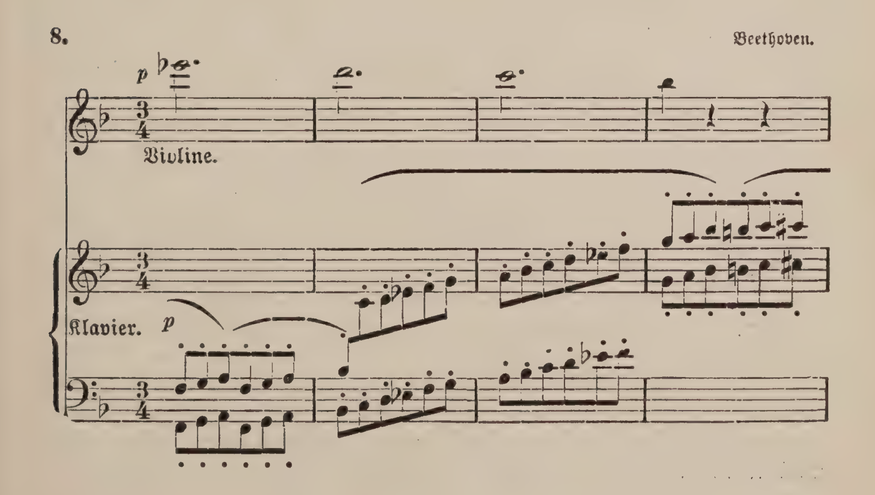
Ein anderes hübsches Beethovensches Beispiel ist das F-dur-Andante (favori) in den figurierten Wiederholungen des Hauptthemas. Dieselben sind darum ganz besonders geeignet, die ästhetische Wirkung der kontrapunktischen Manier zu enthüllen, weil der mehrmalige streng homophone Vortrag des Hauptthemas zur Vergleichung bequem zur Hand ist. Niemand schenkt zu Anfang, wo der Satz Note gegen Note herrscht, der Unterstimme besondere Beachtung, auch nicht Takt 9 ff., wo sie in akkordische Figuration (!) in Sechzehnteln übergeht; aber von dem Moment ab, wo unter der wiederkehrenden Hauptmelodie an Stelle der dreistimmigen Harmonie eine geschäftig in Sechzehnteln melodisch (!) sich entfaltende Stimme auftaucht, entsteht der Eindruck polyphonen Gestaltens (obgleich doch die Stimmenzahl thatsächlich verringert ist):
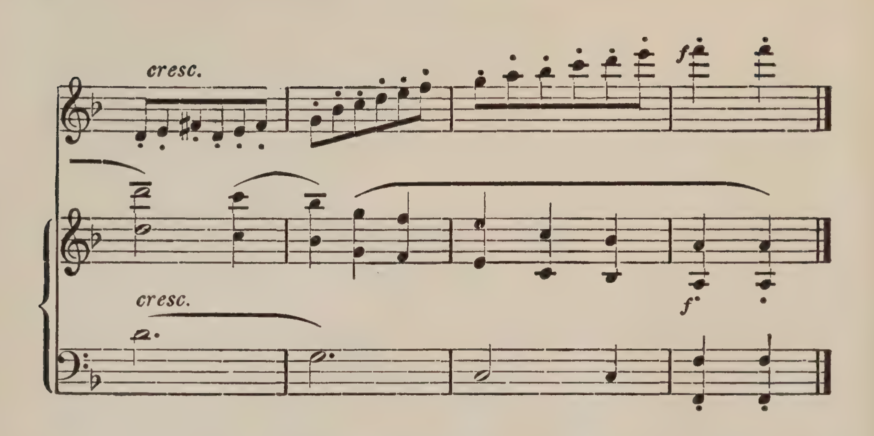


Die Steigerung der Bewegungsart der Gegenstimme bei der nächsten Wiederkehr verstärkt eigentlich diese Wirkung nicht, schwächt sie eher ab, da das leichte Gekräusel der schnellen Noten kaum mehr den Eindruck der bestimmten Zerkleinerung der Zeiten macht; doch bleibt immerhin die Gegenstimme als solche bestehen und das Interesse verteilt sich ebenfalls an beide Stimmen, d. h. also wieder ist die strenge Homophonie durchbrochen durch eine kontrapunktische Bildung:



Im Trio des Scherzo der Violinsonate op. 24 (F-dur) führt Beethoven zunächst über orgelpunktartig tremolierendem c im Baß die Violine in Terzen mit dem Klavier in glatten Achteln durch drei Oktaven hinauf und läßt sie erst beim Wiederherabsteigen durch mehrfachen Wechsel der Intervalle (Terz, Sexte, Dezime) sich deutlicher scheiden; in der zweiten achttaktigen Periode aber giebt er den Trommelbaß auf und scheidet Violine und Klavier schärfer durch Anwendung der Manier des gehenden Basses:
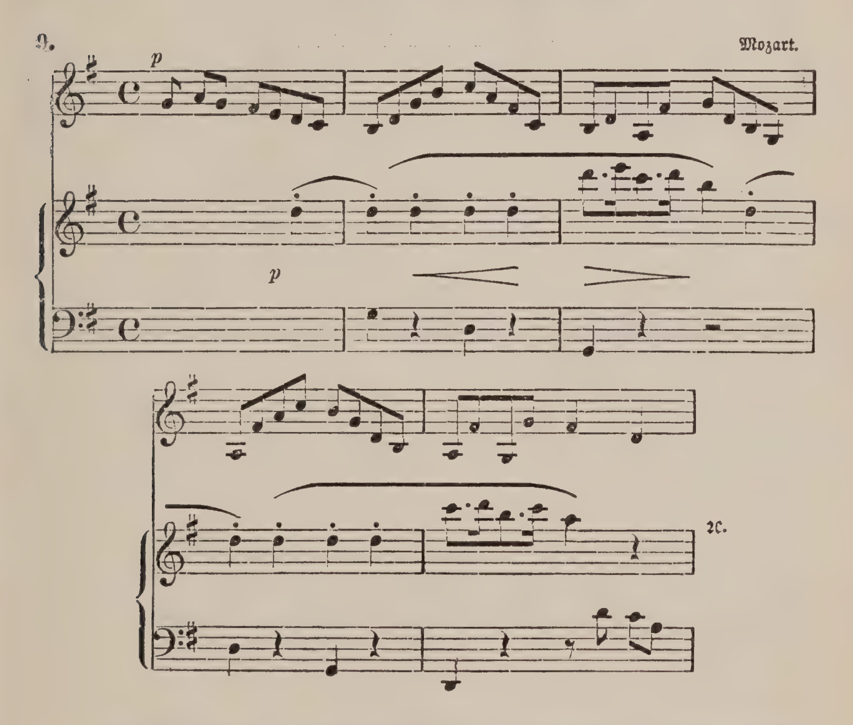




Hier tauschen im Nachsatz Violine und Klavier die Rolle; das Klavier führt die Melodie in langen Noten weiter, die Violine übernimmt den kontrastierenden Achtelgang, anfangs noch als Unterstimme, als gehender Baß, bald aber sich nach oben zu ihrer lichteren Region hindurcharbeitend, während das Klavier zwanglos einige Baßtöne unter stellt.

Das Beispiel führt uns in der einfachsten Weise von den gehenden Bässen zu den laufenden Gegenstimmen über. Es ist gewiß nur natürlich, daß wir besonders im Duo häufiger das so wirksame Mittel der Verselbständigung einer der eigentlich führenden Melodie gegenübertretenden Stimme angewendet finden. Solange z. B. in der Violinsonate das Klavier sich auf eine nur harmonisch interpretierende Begleitweise beschränkt, wie sie auch die Klaviersonate der Melodie unterlegt, prägt sie das Wesen des Duo nicht aus und auch der Rollenwechsel, daß die Violine dem Klavier die Melodie übergiebt und an der simpeln akkordischen Begleitung teilnimmt, bringt die Dualität nur im Nacheinander, aber nicht im Miteinander zur Geltung. Es ist daher offenbar ein Fortschritt zur charakteristischeren Ausgestaltung der Kunstgattung, wenn im Duo die Zweiheit der beteiligten Instrumente bezw. Spieler auch im Miteinander durch Mittel zur Geltung gebracht wird, welche zwei Individualitäten koordiniert hervortreten lassen. Daß tüchtige Cembalisten schon in der Zeit der Solosonaten mit Continuo es verstanden haben, auch dem begleitenden Klavier eine Seele zu geben und es neben dem Soloinstrument zum Mitreden zu bringen, ist wohl zweifellos. Doch steht andererseits fest, daß die Uebergangszeit zum modernen Stile mit vollen Segeln ins Fahrwasser der reinen Homophonie ging und daß erst die allmähliche Wiederannäherung an die Polyphonie das Duo, Trio und Quartett zur vollen Entwicklung ihrer Ausdrucksfähigkeit brachte. Die Sonate für Klavier mit begleitender Violine ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein sprechendes

Denkmal dieses Verkennens der eigentlichen Aufgabe des Duo. Haydns Violinsonaten stehen diesem Standpunkte noch sehr nahe, und selbst in seinen Trios sind kontrapunktische Momente rar. Bei Mozart treten doch gelegentlich auch in den Violinsonaten einzelne Stellen merklich heraus, welche die kontrapunktische Schulung und den verfeinerten Sinn für polyphone Wirkung verraten, z. B. in der E-moll-Sonate das zweite Thema des ersten Satzes mit einer in gleichen Noten gehenden Gegenstimme, die entschieden das Interesse in Anspruch nimmt:



Obgleich diese Gegenstimme viele harmonische Brechungen einschaltet, so wirkt sie doch durchaus als eine kontrapunktisch erfundene (selbständige) Melodie, wohl stark unterstützt durch das Non legato (geschleifter Vortrag würde sie sofort mehr nur figuriert erscheinen lassen). Strenger melodisch gebildet ist die Gegenstimme zu Anfang des Andante der F-dur-Sonate (Köchel 376):
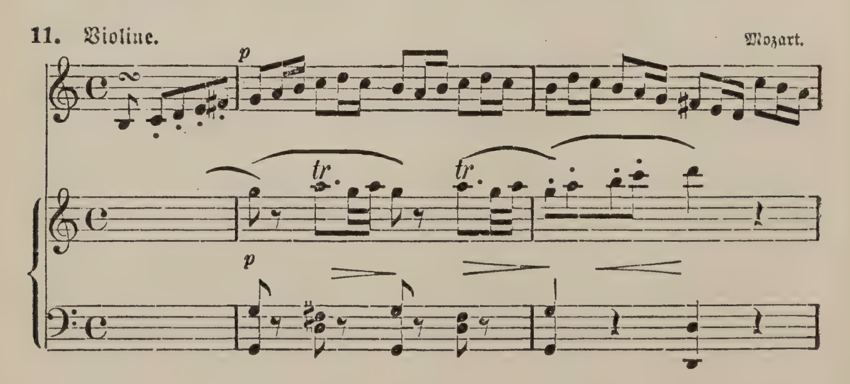
10. *Andante.* Mozart.

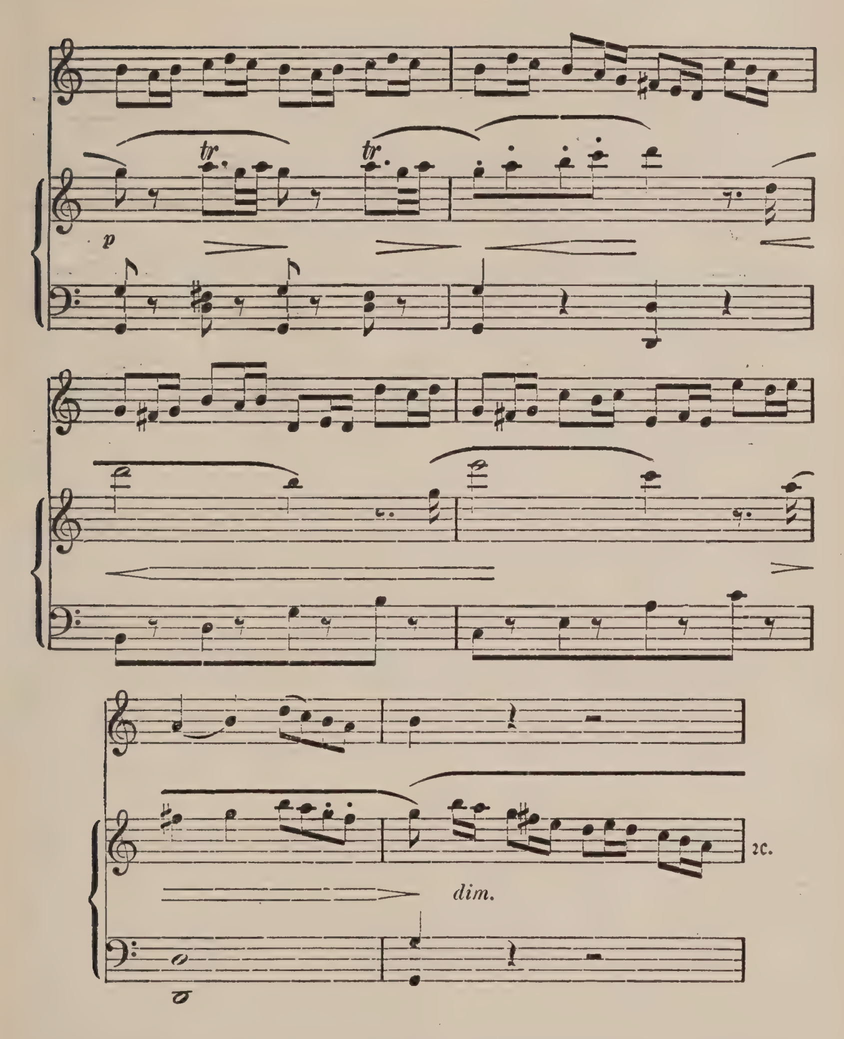
p

p

zc.

Wir dürfen wohl diesem Beispiel gleich ein anderes anschließen, in welchem an die Stelle glatter Bewegung in Achteltriolen die nur wenig davon abweichende Durchführung des Rhythmus in der Gegenstimme tritt (Violinsonate C-dur, Köchel 296, zweites Thema des ersten Satzes):
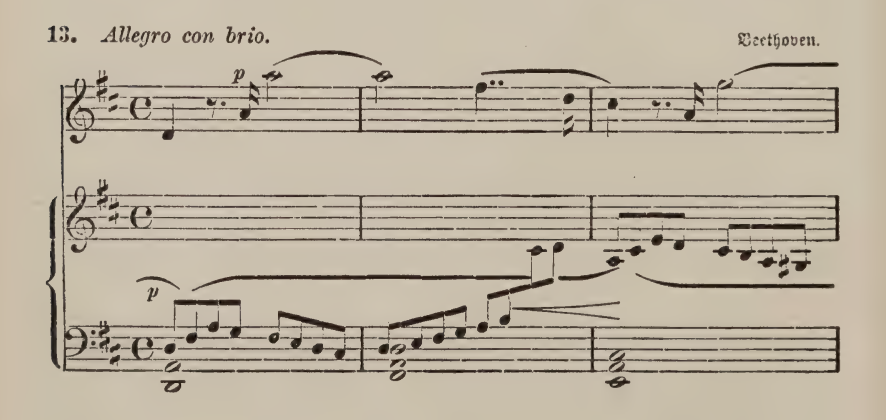




(die Fortsetzung vertauscht die Rollen der Violine und der Klavieroberstimme.)
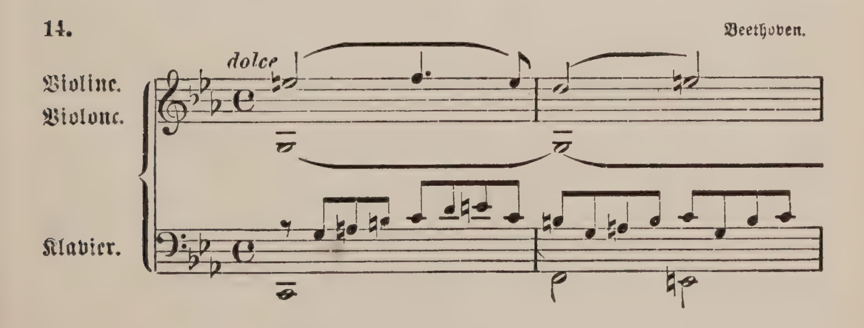
Eine frappante Wirkung erzielt Clementi zu Anfang seiner C-dur-Klaviersonate op. 34 [I] durch kontrapunktische Zweistimmigkeit, indem er zunächst die laufende Gegenstimme und dann erst das eigentliche Hauptmotiv einsetzen läßt:
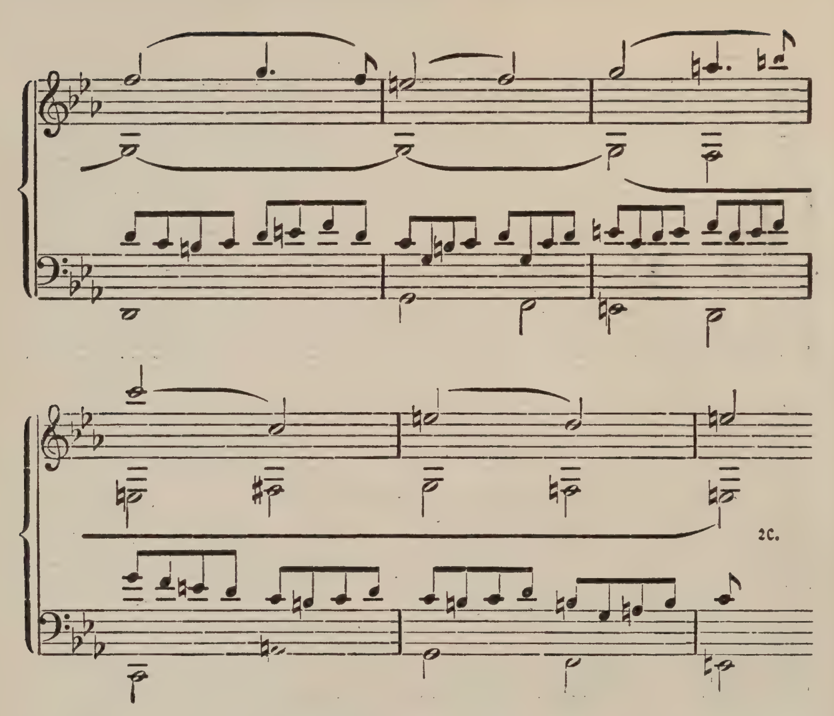
12. *Allegro con spirito.* Clementi.

Zwei Beethovensche Beispiele mögen den Beschluß dieser kleinen Umschau bilden; das erste aus seiner ersten Violinsonate (D-dur op. 12 I), das zweite aus dem C-moll-Trio op. 1 III. Das erste Thema des ersten Satzes der D-dur-Sonate tritt sogleich mit der laufenden Gegenstimme auf; nach acht Takten tauschen Klavier und Violine ihre Rolle:



Im letzten Satze des C-moll-Trio gesellt sich zum zweiten Thema bei seinem ersten Auftreten eine in Vierteln gehende Gegenstimme (Violine), die, weil p legato vorgetragen und stark mit harmonischen Schritten durchsetzt, wenig hervortritt; die Fortsetzung mit vertauschten Rollen ist vollends rein figurativ belebt im Sinne der Darlegungen des ersten Bandes. Dagegen bringt aber die Wiederkehr des zweiten Themas nach der Durchführung eine echte laufende Gegenstimme von kontrapunktischer Physiognomie:
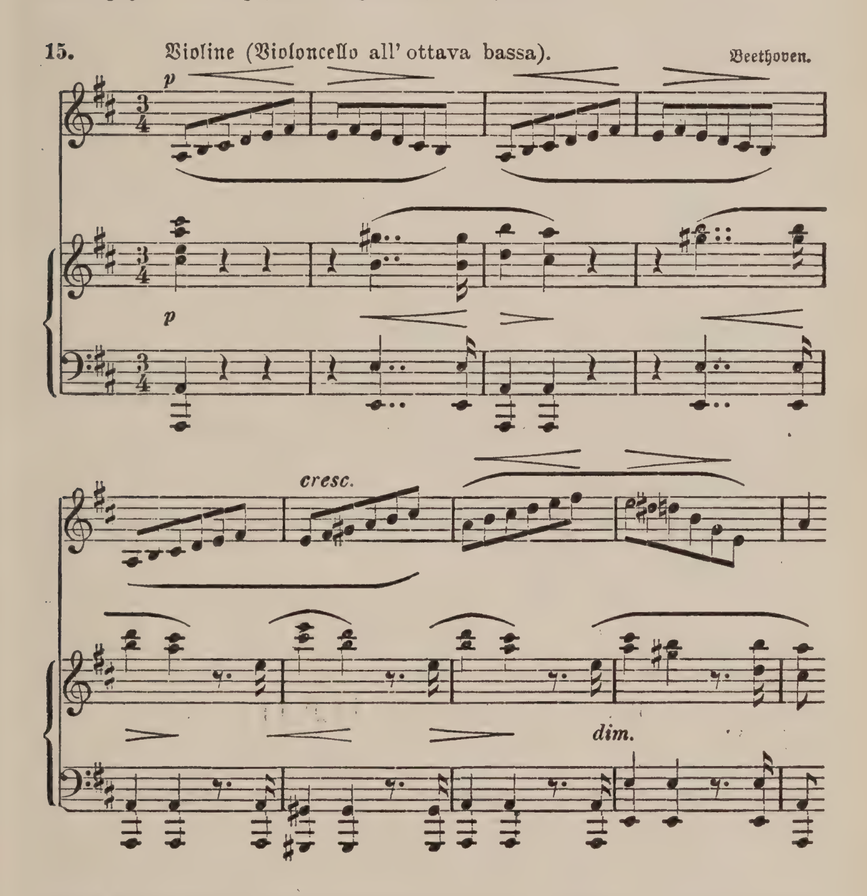




Es lohnt der Mühe, sich diese Stimme genau anzusehen, um die starke Logik ihrer selbständigen Entwickelung als Stimme voll zu würdigen. Nur allzuleicht taumeln solche in kurzen Noten gehende Stimmen haltlos und tautologisch herum, während hier das zielbewußte Vordringen zur Spitze g glänzend durchgeführt ist. Denn der Kern der Bewegung ist deutlich dieser:

c | h c | d | c d | e f | g c | c h | c

Ein solches Resultat ist natürlich nur zu erzielen, wenn der Komponist eine solche Gegenstimme im Bann der Hauptmelodie mit energisch arbeitender Phantasie erfindet und durchführt. Wenn in diesem Falle die Parallelbewegung mit der Hauptstimme als führendes Moment hervortritt, so ist das doch nicht mehr als ein glücklicher Zufall; denn offenbar ist der Baß die zuerst der Oberstimme Note gegen Note gegenübertretende Stimme und der laufende Kontrapunkt ist dritte Stimme: daß diese so glatt sich entfaltet, daß nirgends eine durch die andere Stimme bedingte Abstumpfung oder Lähmung bemerkbar wird, ist eine Musterleistung. Ein besonders schönes Beispiel einer laufenden Gegenstimme enthält das D-dur-Trio op. 70 [I], und zwar ist es wiederum das zweite Thema des ersten Satzes. Violine und Cello tragen diese Gegenstimme in Oktaven legato vor; da

dieselbe fast gar keine harmonischen Schritte enthält, sondern streng melodisch konzipiert ist, so macht sie einen durchaus selbständigen Eindruck und wetteifert an Ausdruck mit dem im Klavier liegenden Note gegen Note gesetzten eigentlichen Thema:



(folgt Wiederholung mit vertauschten Rollen: Thema in den Streichern, Kontrapunkt im Klavier).

Weitere Beispiele werden dem Schüler, nachdem er so einmal auf die Manier aufmerksam geworden, in großer Zahl begegnen. Er versäume aber nicht, in jedem Einzelfalle die laufende Stimme gesondert zu lesen und durchzufühlen, um ihre größere oder geringere melodische Selbständigkeit zu prüfen und etwaige Schwächen und Inkonsequenzen aufzufinden.

§ 3. Ligaturenketten.

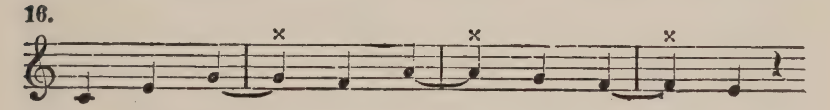
Ein Hauptmittel der Verselbständigung der Stimmen gegeneinander ist die Bewegung der einen, während die andere stillsteht. Ganz allgemein genommen begreift dasselbe ja jede Abweichung vom Satz Note gegen Note und wir haben daher dasselbe schon oft würdigen können, mit mehr Nachdruck z. B. im Chorliedsatz, wenn einzelne Stimmen Töne lang aushielten, während andere sich motivisch entfalteten (1. Bd. S. 344). Natürlich hat dasselbe auch an der Wirkung der gehenden Bässe und laufenden Gegenstimmen wesentlichen Anteil, doch belehrt uns schon die Beobachtung des Unterschieds der Wirkung nur akkordisch-figurativer und skalenförmig sich bewegender Stimmen, daß die bloße verschiedene Geschwindigkeit der Folge der Tongebungen nicht hinreicht, Stimmen individuell gegeneinander abzuheben, daß vielmehr in erster Linie die spezifisch melodische Entwicklung derselben Vorbedingung ihres Heraustretens als Sonderbildungen und der Hervorbringung polyphoner, kontrapunktischer Wirkungen ist.

Wir haben nun eine Reihe Einzelgestaltungen zu betrachten, die sich aus solchem Zusammenwirken melodischer und rhythmischer Faktoren ergeben und die eben wegen dieser Eigenschaften ebenfalls als kontrapunktische Manieren definiert werden müssen, zunächst mit den Ligaturen (Bindungen). Sehr richtig sagt Meinrad Spieß in seinem Musikalischen Traktat zur praktischen Komposition (1746), daß „wohl jede vollkommene Ligatur eine Synkopation kann genennet werden, aber nicht vicissim jede Synkope eine Ligatur". Synkopierte und ligierte Kontrapunkte werden zwar vielfach als synonym betrachtet, sind aber keineswegs identisch; man unterschied deshalb früher auch noch besonders eine Manier des Contrapunto alla zoppa, den hinkenden Kontrapunkt, nämlich die fortgesetzte Anwendung von Rhythmen wie ♪ ♩ ♪ | ♪ ♩ ♪ in geradem, oder ♪ ♩ | ♪ ♩ | ♪ ♩ in ungeradem Takt, die wohl synkopisch (der natürlichen Taktteilung widerstrebend) sind, aber nicht zu den Ligaturen gerechnet werden können. Auch Ueberbindungen über den Taktstrich machen allein noch nicht das Wesen der Ligatur aus, zumal dann nicht, wenn die beteiligten Stimmen dieselben gemein haben. Das wesentliche an der Ligatur ist zunächst, daß bei solcher Ueberbindung eine Stimme fortschreitet, während eine andere stillsteht; im engsten Sinne scheidet man aber aus dem Begriff der Ligatur auch noch die Fälle aus, wo die Stimmen bei der Ueberbindung konsonante Intervalle bilden, und versteht unter eigentlicher Ligatur nur solche Bindungen, bei denen die übergehaltene Note durch die Bewegung der anderen Stimmen Dissonanz wird, oder, wie Spieß sich ausdrückt, wo die Stimmen „sich aneinander stoßen". In noch viel eminenterem Sinne als die Manier der laufenden Bässe ist die Ligierung eine charakteristische Eigentümlichkeit des Stils der Glanzperiode des polyphonen Vokalsatzes. Nennt man doch wohl gar

diesen Stil kurz und gut den „gebundenen“. Ohne uns bei Haarspaltereien wie der Frage der Berechtigung solcher Benennung aufzuhalten, müssen wir doch in eingehender Weise die Manier der Ligaturen erörtern, da dieselben in der That nicht nur Kirchenkompositionen im alten Stil, sondern jeder Gattung von Kompositionen, geistlichen wie weltlichen, vokalen wie instrumentalen zum besonderen Schmuck gereichen. Die Kompositionspraxis ist zu der heute gebräuchlichen freien Behandlung der Dissonanzen nur sehr allmählich fortgeschritten, wurde vielmehr in der Zeit, wo sie zur vollen Erkenntnis der harmonischen Grundlage der Polyphonie sich durchrang, zunächst rigoros in der Forderung, daß auf die schweren Zeiten fallende Dissonanzen „vorbereitet“ sein müßten. Neben die harmlose, längst in Kauf genommene durchgehende Dissonanz (auf figurative Werte) trat daher die Dissonanz zunächst nur als Ligatur, d. h. als durch Verzögerung der Fortschreitung sich ergebender Vorhalt.

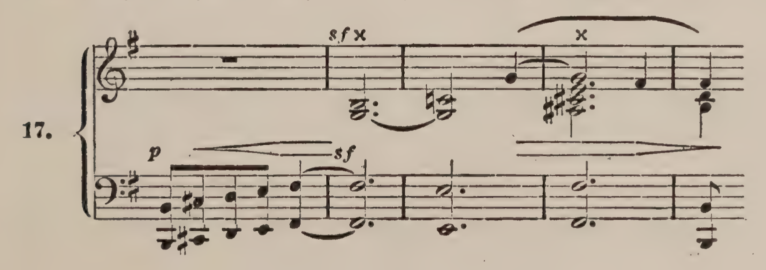
Erinnern wir uns, daß schwere Zeiten die eigentlichen regulären Träger von Harmoniewirkungen sind, so ist mit der erfolgten Klarstellung des Taktes die bestimmte Erwartung gegeben, daß auf die schwersten Zeiten neue Harmoniewirkungen eintreten, eine Bewegung der Harmonie stattfindet; deshalb muß sogar die Neigung anerkannt werden, jeder über den Taktstrich hinüber gebundenen Note jenseits des Taktstrichs eine andere harmonische Bedeutung zu geben. Eine Melodie wie diese:

16.



wird man selbst ohne alle Begleitung harmonisch so auffassen, daß die mit × bezeichneten übergebundenen Werte nicht den gleichen Sinn haben wie die vor dem Taktstrich, an welche sie gebunden sind, sondern vielmehr im Sinne der Harmonie verstanden werden, welche der ihnen unmittelbar folgende Ton repräsentiert; deshalb wirkt der Eintritt von Tönen, welche derselben Harmonie angehören, schon auf die erste Zeit des Takts, auch wenn dieselben eine scharfe Dissonanz bedingen, nicht unangenehm, sondern vielmehr als den Sachverhalt klarstellend, als durchaus normal, z. B. hier (Beethoven, op. 90, erster Satz):

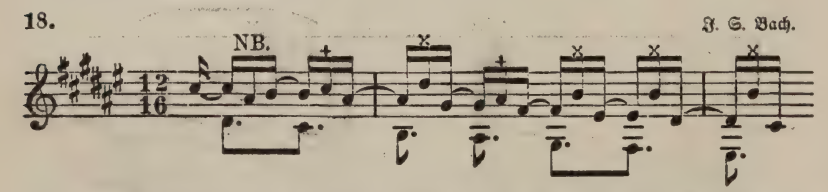
17.



Schroff treten hier die Oberstimmen neben die auf fis festgefahrene Unterstimme und drängen sie auf e zurück. Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß die strengen Regeln früher die Dauer der Dissonanz auf höchstens den Wert der Vorbereitungsnote beschränkten; wie das Beispiel beweist, würde die Befolgung der Regel nur eine ausgezeichnete, packende Wirkung abschwächen oder vernichten. Immerhin steckt in der Regel ein gesunder Kern; eine allzukurze Note wird im allgemeinen die starke Hemmung nicht erwarten lassen und daher meist die Wirkung ungenügend vorbereiten. Hier ist aber das fis der den ganzen vorhergehenden Takt ausfüllenden Harmonie angehörig und könnte sehr wohl (z. B. in einer Orchestrierung der Stelle) durch eine andere Stimme schon zu Anfang des Taktes gebracht werden; das mag die Wirkung erklären.

Das vereinzelte Vorkommen solcher Vorhaltsbildungen ist nun aber freilich keine „kontrapunktische Manier", vielmehr ist dasselbe jeder noch so homophonen Konzeption geläufig und unentbehrlich. Von einer Manier kann man wieder (wie bei den laufenden Bässen) nur sprechen, wenn die Festhaltung für eine längere Strecke, die mehrfache direkte Widerholung die Wirkung auffällig macht. Nicht einzelne Ligaturen sondern Ligaturenketten sind eine solche Manier. Gewöhnlich nehmen dieselben durch etwas reichere Auszierung die Gestalt von Sequenzen an und spielen als solche eine sehr große Rolle im Stil der Bach-Händel-Periode. Es sei aber gleich zum voraus vor Ueberschätzung der Manier gewarnt. Die strenge Sequenz hat zwar einen hohen Wert durch die in ihr zum Ausdruck kommende zwingende Macht der tonalen Logik, die Harmoniefolgen notwendig macht und zu überzeugender Wirkung bringt, welche außerhalb der Sequenz kaum vorkommen können. Aber trotz der möglichen Verschiedenheiten des Ausputzes ist schließlich die Zahl der voneinander innerlich verschiedenen brauchbaren Sequenzen eine ziemlich beschränkte und sind daher bei häufiger Anwendung der Sequenz Wiederholungen nicht zu vermeiden, sodaß eine gewisse Stereotypität die notwendige Folge ist. Besonders bei Corelli springt das sofort in die Augen. Bach ist unerschöpflich in immer neuen kunstvollen Umschreibungen der Sequenz und weiß besonders durch Vermeidung der strengen Sequenz reizende Wirkungen zu erzielen; in Bildungen wie dieser im 1. Fis-dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers:

18. J. S. Bach.

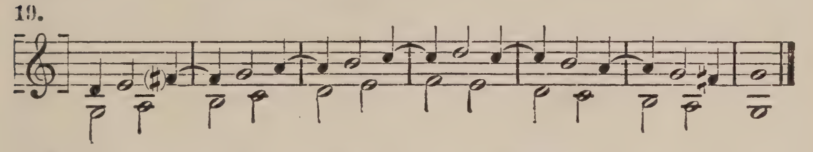


bleibt die strenge Logik der Skalenordnung deutlich durchfühlbar, aber die unscheinbaren Abweichungen von der Form der strengen Sequenz

(die mit * bezeichneten Töne) zeigen die souverän schaltende Meisterhand, die es versteht, der Harmonie ihren normalen Fortgang auch in Bildungen zu wahren, welche sonst denselben zeitweilig suspendieren. Das ganze Stück ist in dieser Hinsicht ausnahmsweise lehrreich und entfaltet einen ganz eigenartigen poetischen Reiz durch seine zierliche Melodik, die fortgesetzt Notwendigkeit und künstlerische Freiheit zum Ausdruck bringt. Die Figuration der zu Grunde liegenden einfachen Sequenz: 7 6 7 6 7 6 ꝛc. ist insofern allerdings eine komplizierte, als bei NB von der Vorhaltsnote zur unteren Wechselnote des Auflösungstons umgesprungen wird, bei † sich zwischen Vorhalt und Auflösung die obere Wechselnote des Vorhaltstons (!) einschiebt (Ueberschlag) und bei * ein Akkordton eingeschaltet wird.

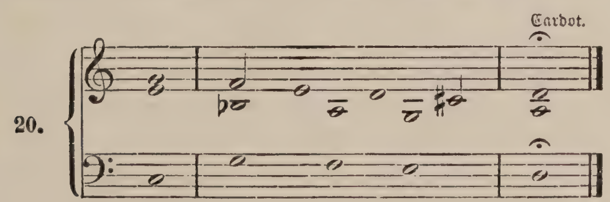
Obgleich wir eine Anleitung zur fortgesetzten Synkopierung diatonischer Folgen, aufsteigend in Quinten und Sexten und absteigend in Septimen und Sexten besitzen, die spätestens Ende des 15. Jahrhunderts verfaßt ist (Anhang zum Traktat des Guilelmus Monachus [Coussemaker Scriptores III 306], vgl. meine Geschichte der Musiktheorie, S. 291):

19.



so sind doch solche Ligaturenketten noch durch das ganze 16. Jahrhundert sehr selten. Allerdings ist es eine offene Frage, inwieweit die den Fauxbourdon improvisierenden Sänger von solcher Verzögerung der Sexten durch Quinten (steigend) oder Septimen (fallend) einen reichlicheren Gebrauch gemacht haben. In der Notierung erscheinen die ersten Ansätze zu Ligaturenketten in den Schlußklauseln der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, z. B. in Cardots Chanson „Pour une fois“ (bei Stainer, Dufay and his Contemporaries, S. 87):

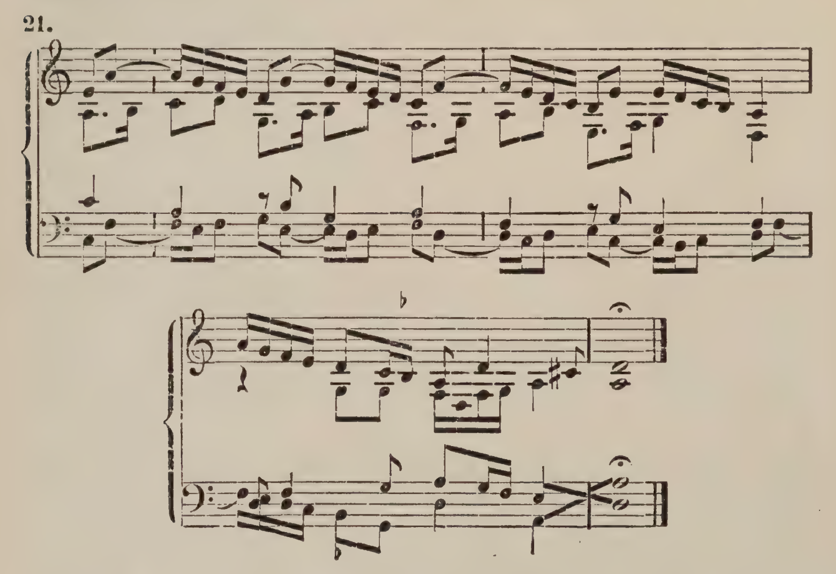
20.



gehen aber über zwei bis drei Septimenvorhalte nicht hinaus. Dem Vokalstil liegt offenbar die Sequenzbildung zunächst fern und greift erst viel später, nachdem sie sich auf instrumentalem Gebiet üppig entwickelt hat, auf denselben über. Ein vierstimmiger Tonsatz (anonym) über das Ave maria stella in dem aus dem Ende des 15. Jahrhunderts herrührenden Mensuralkodex 1494 der Leipziger Universitätsbibliothek
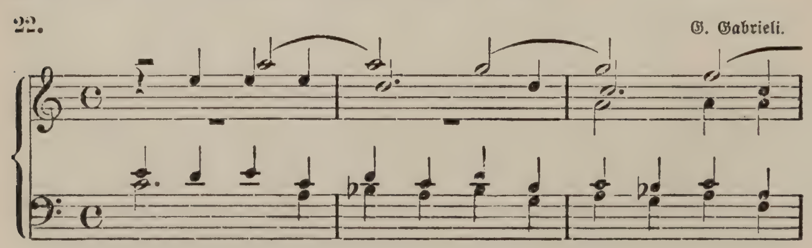
dokumentiert sich gerade durch die folgende denselben abschließende Sequenz, in der aber eigentliche Ligaturen nicht vorkommen, als instrumental:
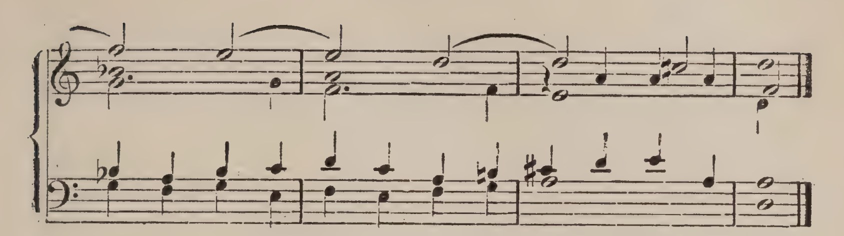
21.



Wie hier, so tritt auch in den Orgelkolorierungen des 15. bis 16. Jahrhunderts häufig die konsonante Synkope auf, die Ligaturenkette aber sucht man vergebens. Erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts beginnt deren Blütezeit. Ob nicht das Aufkommen der Generalbaßschrift an diesem plötzlichen Aufblühen der Manier mit schuld ist, möchte ich wenigstens in Frage stellen; der Umstand, daß die Sequenz in der Generalbaßschrift als fortgesetzte Wiederholung gleicher Zifferngruppen sich ergiebt, kann sehr wohl auf die Pflege der Manier hingeleitet oder doch sie begünstigt und erleichtert haben. Eine echte Ligaturenkette, deren Bezifferung im Generalbaß 7 6 7 6 2c. sein würde (nur zuletzt ist in den Unterstimmen die Sequenz durchbrochen), finde ich in der ersten fünfstimmigen Instrumentalkanzone von Giov. Gabrieli im Anhange der 1615 erschienenen Cantiones sacrae:

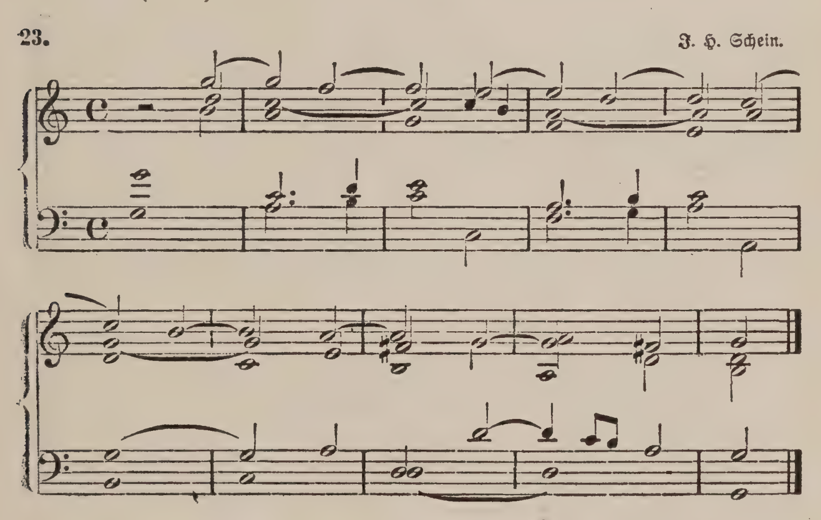
22.





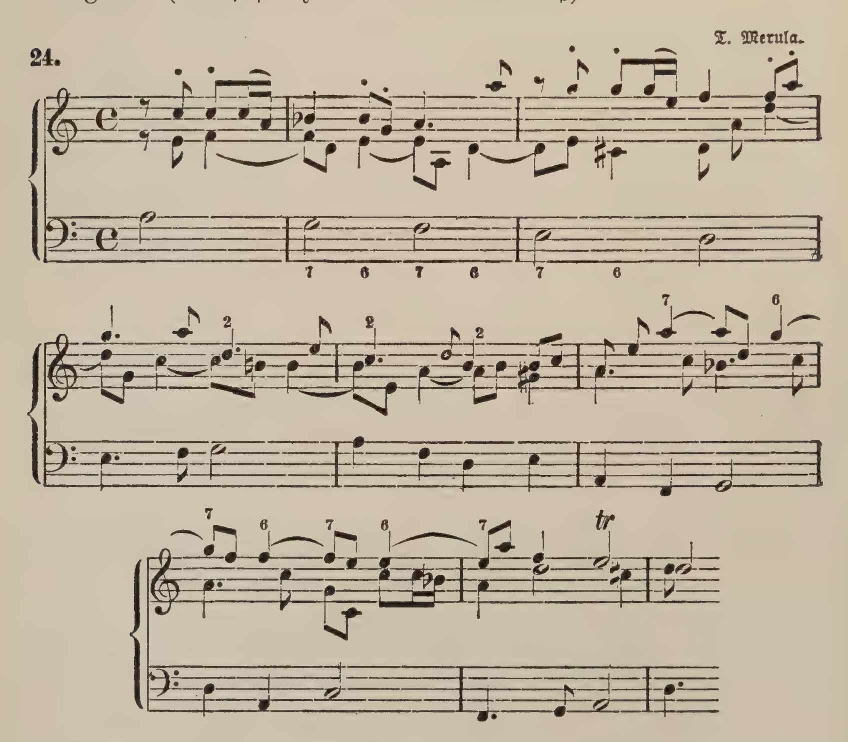
Und nun taucht die Manier schnell überall auf, wenn auch zumeist nicht in der nackten Gestalt der Sequenz, sondern gern mit Durchbrechung derselben durch die Baßstimme, sodaß der Komponist trotz der Immanenz der Sequenz die Harmonieführung in der Hand behält, so z. B. bei Joh. H. Schein in der Pavane der 8. Suite des Banchetto musicale (1617):

23. J. H. Schein.



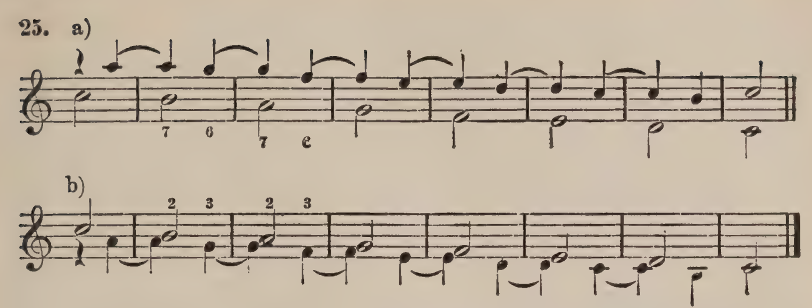
Hier wird aus der Ligatur 7 6 schon im zweiten Takt 4 3, da die beiden Unterstimmen durch Fortschreitung nach oben an Stelle des eintaktigen ein zweitaktiges Sequenzmotiv setzen; Takt 3—4 wiederholen diese Bildung streng (7 6, 4 3), der Rest aber wird durch die Baßführung so umgestaltet, daß seine Generalbaßbezifferung vielmehr 9 8, 7 6, 5 4, 4 3 wird. Durchweg ist der übergebundene Ton der Oberstimme vor dem Taktstrich Konsonanz und nach dem Taktstrich Dissonanz, die Sekundfortschreitung fordert. Die Bindungen der zweiten Stimme sind zufällig sich ergebende konsonante Synkopierungen. Man beachte den doppelten Vorhalt $\begin{pmatrix}5 & 4\\ 3 & 4\end{pmatrix}$ im Quartsextakkord im drittletzten Takt.

Noch freier schaltet Tarquinio Merula mit der Verwandlung einer 7—6-Sequenz (zuerst in D-moll, dann in A-moll und zuletzt wieder in D-moll) in seiner dreistimmigen Instrumentalkanzone La Cavagliera (1635, für zwei Violinen und Baß):

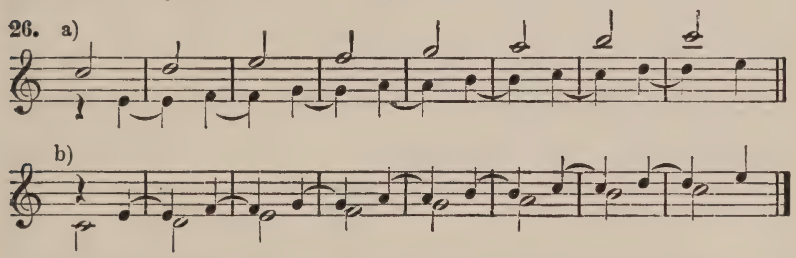


Die sich in Terzen auflösenden Sekunden der mittleren Partie sind natürlich nichts anderes als Umkehrungen von sich in Sexten auflösenden Septimen.

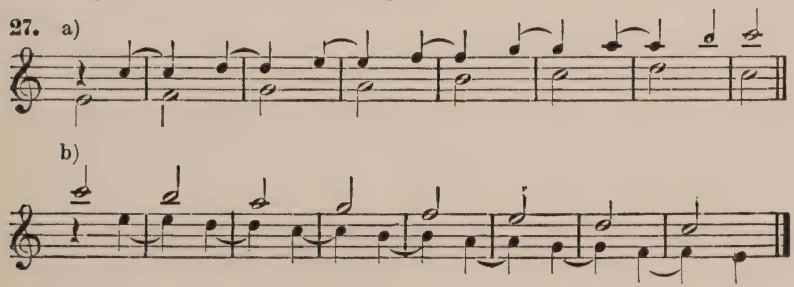
Thatsächlich enthüllt die alte Anweisung des Beispiels 19 den wesentlichen Kern der durch Ausschmückung so mannigfache Formen annehmenden Manier der Ligaturenketten. Da das Ohr im mehrstimmigen Tonsatze andere Parallelen als Terzen- oder Sextenparallelen nicht willig annimmt und nur die Gesellung von Quartenparallelen zu den Sexten zuläßt, parallele Oktaven und Quinten aber als stilwidrig abweist und parallel fortschreitende dissonante Intervalle (Sekunden, Septimen) als unlogisch verwirft, so ist es wohl begreiflich, daß Ligaturenketten hauptsächlich als Synkopierungen von Sexten- oder Terzenreihen vorkommen. Machen wir uns diese Grundlage systematisch klar, so erscheinen als die beiden direkt einleuchtenden und thatsächlich häufigsten Verzögerungen der Konsonanzenreihen die absteigenden Folgen 7 6 und ihre Umkehrung 2 3:



Der steigenden Folge 7 6 oder 2 3 fehlt ein ästhetisches Moment, das für die Wirkung der Ligatur von höchster Bedeutung ist; da die Dissonanz Spannung ist, die ihre vollkommenste Lösung durch Abwärtsschreiten des dissonant gewordenen Tones findet, so erscheinen die analogen aufwärtsschreitenden Bildungen immer etwas gequält, wenigstens nicht so zwingend:
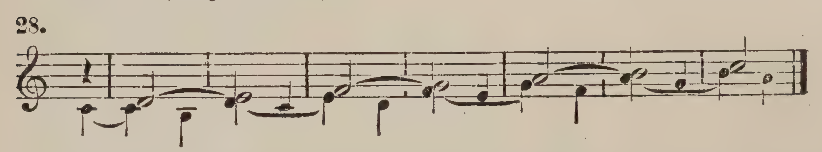


Besonders bei der aufsteigenden Folge 7 6 will das Hinauftreten des tieferen Tones sich gar nicht recht als natürliche Lösung des durch Fortschreitung der oberen Stimme zu Septime geschaffenen Konflikts geben und es ist daher wohl begreiflich, daß die Komponisten früh auf einen der absoluten Dissonanz entbehrenden Ersatz verfielen, nämlich die Folge 5 6, bei der die auf die gute Zeit eintretende leere Quinte (wenigstens im zweistimmigen Satz) noch in gewissem Grade die Fortschreitung zur Sexte erwünscht macht; selbstverständlich ist aber diese Bildung ebensogut absteigend möglich:



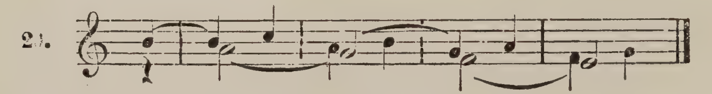
Bei der steigenden Sekundschiebung ist der Zwang, den dissonant gewordenen oberen Ton nach aufwärts von dem hart an ihn herangetretenen tieferen fortzubewegen, nicht abzuweisen, und die Sekundschiebung nach oben taucht daher in der Blütezeit der Ligaturenketten wirklich, wenn auch selten, bei den besten Meistern auf. Doch verfiel man auf ein anderes Auskunftsmittel, für aufsteigende Sequenzbildungen den Reiz der schroff einander auf die gute Zeiten folgenden Sekunddissonanzen zu wahren und doch die bald von der Theorie als allein normal aufgestellte Lösung der Sekunddissonanz durch Abwärtsführung des tieferen Tons anzuwenden, nämlich in der eigenartigen Bildung, die ich **Ueberstülpung** nennen möchte, bei der immer die durch normale Lösung der Dissonanz freigewordene Stimme mit einem Quartschritt über die andere hinübergreift, sodaß die Rolle der Ober- und Unterstimme fortgesetzt wechselt:

28.



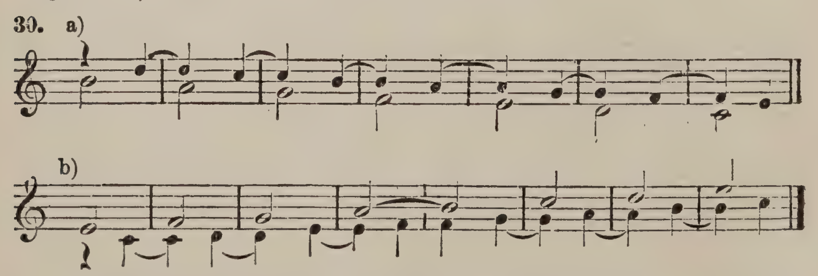
Die gegenteilige Bildung, bei welcher die Stimmen immer wechselsweise mittels Quartschritts nach unten eine neue Sekunddissonanz hervorbringen, hat wieder den Mangel, daß sie die Dissonanz nach oben löst, und ist mit Recht nicht beliebt geworden:

29.



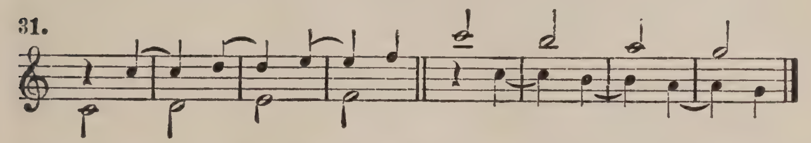
Nun kann aber natürlich die Konsonanz der Terz anstatt durch die Sekunddissonanz auch durch eine Quarte verzögert werden, eine Bildung, die vielleicht sogar einleuchtender ist als die Verzögerung der Sexte durch die Quinte:

30. a) b)



Auch hier erweist sich die fallende der steigenden Form überlegen. Die Sequenz 4 3 ist natürlich nichts anderes als die Sequenz 5 6 mit versetzten Stimmen (Fig. 27 a u. b).

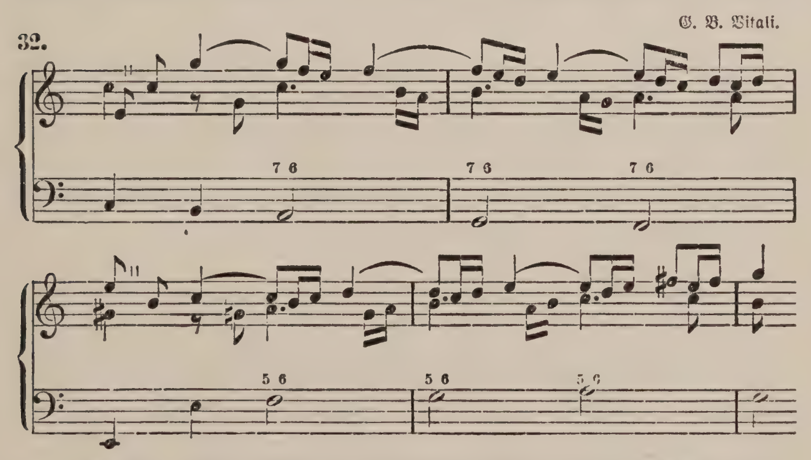
Die schlechte Wirkung der steigenden Folge 7 6 (Fig. 26) kann auf eine weitere steigende Ligaturenkette führen, bei welcher die Septime zur Oktave statt zur Sexte fortschreitet:



Eine solche ist aber weder steigend noch fallend von sonderlichem Effekt, da die beiden Stimmen allzu tautologisch erscheinen; man wird dieselbe daher zweistimmig überhaupt nicht und auch im volleren Satze nur mit Vorsicht anwenden können. Bei allen solchen Bildungen ist natürlich der Anfang der Sequenz für die Wirkung ihres Verlaufs entscheidend; ist der Anfang gut und normal, so nimmt man die seltsamsten Verdoppelungen gutwillig hin; dagegen kann eine Sequenz, die mit einer inkorrekten Verdoppelung anhebt, durch nichts gut gemacht werden. Die Umkehrung der Sequenz 7 8 wäre 2 1, die natürlich noch weniger wert ist, da das fortgesetzte Hineinkriechen des dissonanten Tons in den konsonanten keine Problemlösung vorstellen kann.

Die Vorausschickung dieses kleinen schematischen Ueberblicks wird uns zu statten kommen, wenn wir nun die häufigeren Ligaturenketten der Blütezeit der Manier ins Auge fassen.

Aus einer fallenden Ligaturenkette 7 6 geht in eine steigende 5 6 über der erste vollwertige Repräsentant des Stils der Corelli-Epoche, Giov. Battista Vitali, in der 7. seiner 12 Triosonaten op. 2 (1667):



Corelli selbst arbeitet auffallend häufig mit der fallenden Ligaturenkette 7 6, die oft genug in der Form einer reinen Sequenz auftritt, sodaß sie thatsächlich im Continuo die Bezifferung mit 7 6 zeigt, z. B.:

33. Corelli, Op. 1 1.

a)

7 6 7 6 7 6

b) Op. 1[12].

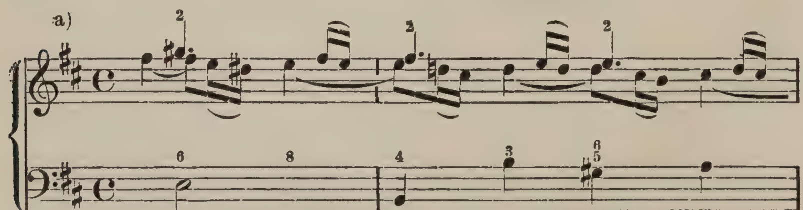
7 6 7 6 7

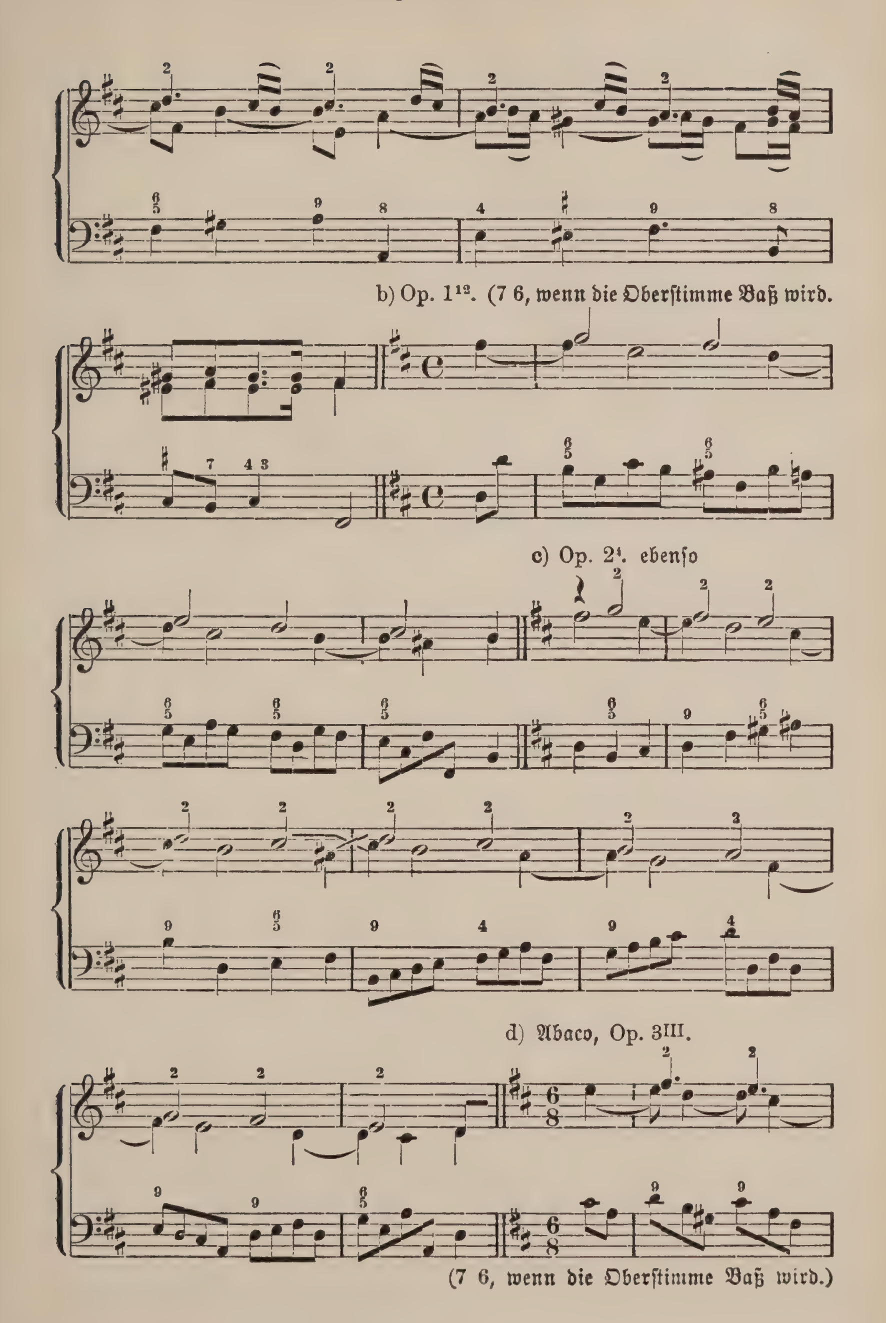
c) daſ.
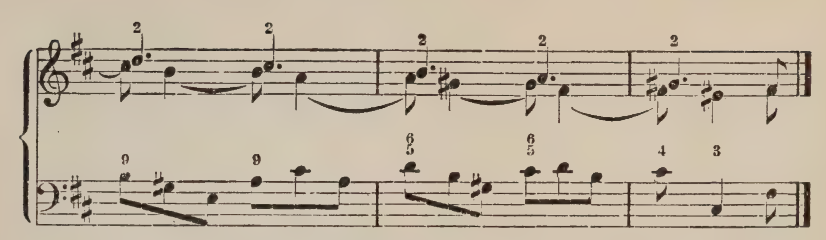
7 6 7 6 7 6 7 6

Nur durch Umkehrung (Versetzung einer anderen Stimme in den Baß) entstehen aus einer solchen dreistimmigen Form der Kette 7 6 die folgenden Formen, die daher durch abweichende Bezifferung etwas anders zu sein scheinen, aber vollkommen den vorigen entsprechen, sobald man die Stimme in den Baß versetzt, mit welcher die Ligaturen auf die schwere Zeit Septimen bilden:


34. Corelli, Op. 1[3]. (7 6, wenn die Oberstimme Baß wird.)




b) Op. 1¹². (7 6, wenn die Oberstimme Baß wird.
c) Op. 2⁴. ebenso
d) Abaco, Op. 3III.
(7 6, wenn die Oberstimme Baß wird.)



Auch mit der Generalbaßbezifferung 7 7 auftretende Ligaturenketten, bei denen der Baß, statt liegen zu bleiben, einen Quintschritt abwärts (oder Quartschritt aufwärts) einschaltet, sind nichts anderes als leicht erkennbare Umbildungen der Kette 7 6, z. B.:

35. Corelli, Op. 1^{6}.
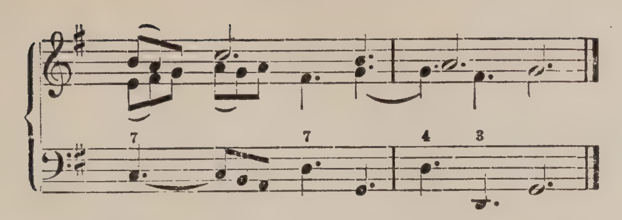
a)

(von hier ab frei)

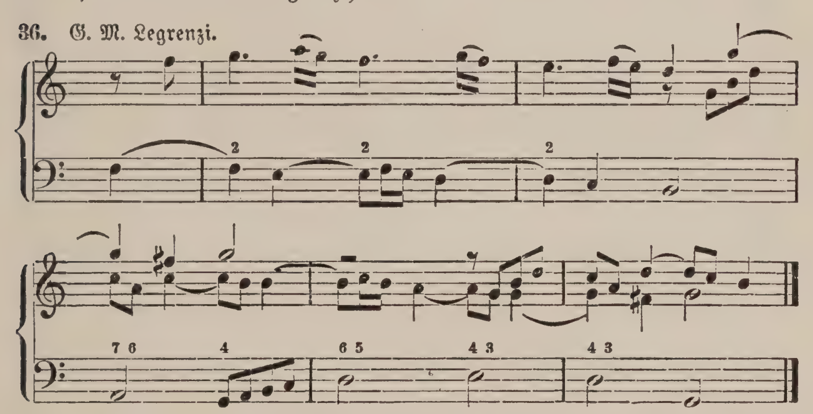
b) Op. 1^{4}.

c) Abaco, Op. 4^{11}.

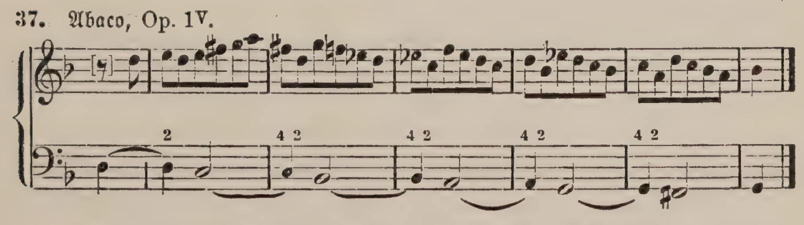
d) Abaco, Op. 3^{VI}.



Einige neue Formen der Ligaturenketten hat E. F. dall'Abaco gebracht, von dem ich bereits einige Beispiele denen Corellis angefügt habe. Die bei Corelli nur selten und nicht fortgeführt anzutreffende Umkehrung der fallenden 7 6-Kette, welche die Ligaturen im Baß bringt (Fig. 25 b), kann ich zwar schon an einem hübschen Beispiel in Giov. Legrenzis op. 2 (1655) nachweisen (Nr. 16, komponiert von Legrenzis Vater, Giov. Maria Legrenzi):



finde sie aber als durch eine Reihe von Takten festgehaltene Manier erst bei Abaco in seiner Violinsonate op. 1 V, und zwar in einer hübschen Verkleidung, welche auf die schwere Zeit dem Grundtone die Terz vorausschickt, sodaß die übergebundene Note zuerst eine Quarte und erst dann die Sekunde über sich hat:



Besonders ist aber bei Abaco bemerklich das Streben, den durch seine Vorgänger eingebürgerten zahlreichen fallenden Ligaturenketten

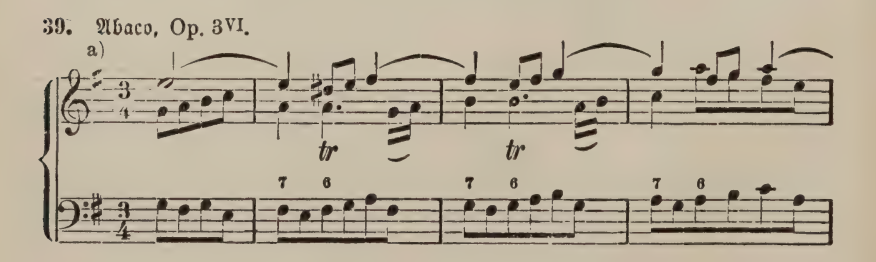
auch steigende außer der altüblichen 5 6 zuzugesellen. Zwar verschmäht er letztere nicht und weiß sie geschmackvoll auszustatten:

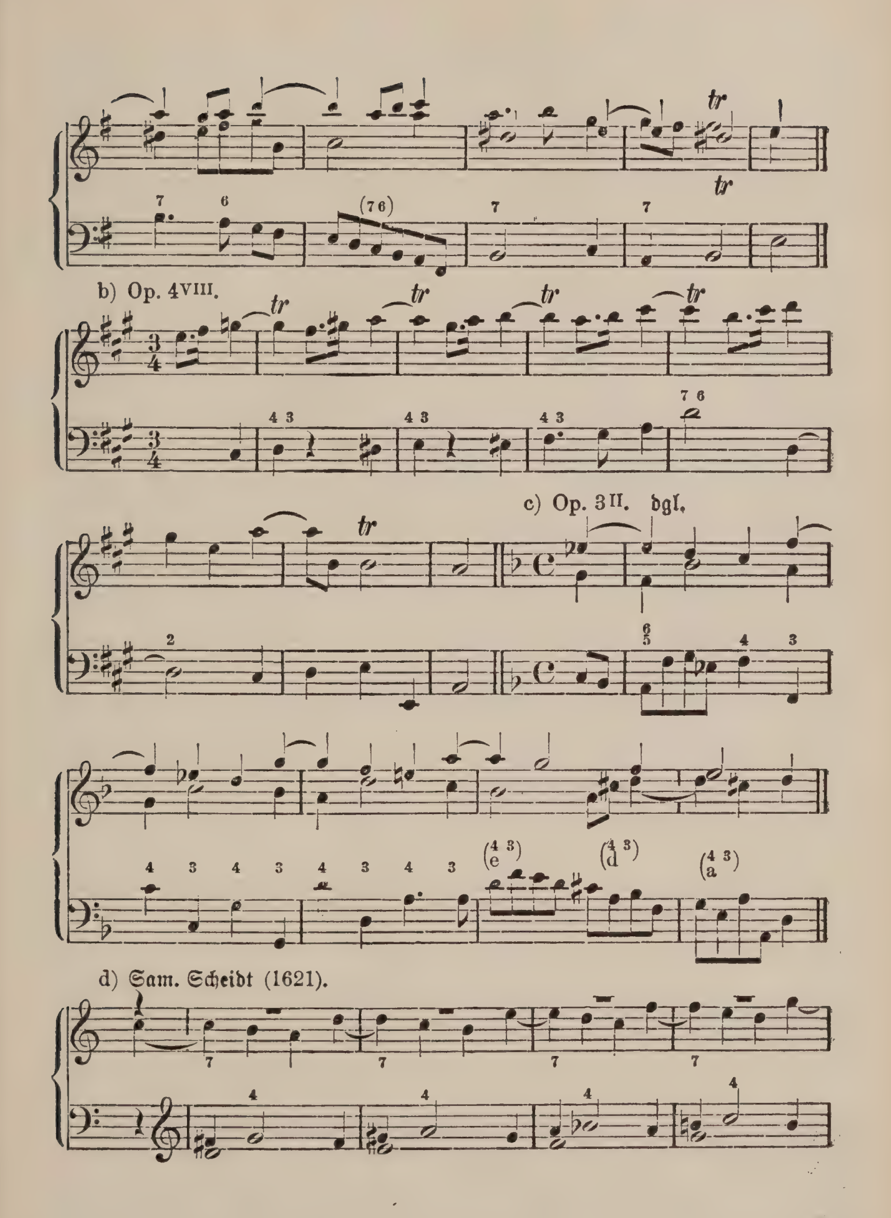
38. a) Abaco, Op. 1[11].
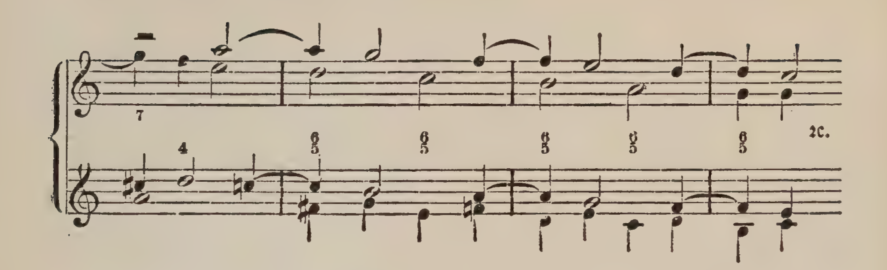
b) Op. 3[VI].

stellt aber neben dieselbe steigende Ketten mit 7 6 und 4 3, die er dadurch tadellos zuwege bringt, daß er der 7 bezw. 4 zuerst eine schnelle normale Auflösung abwärts giebt, dann aber hinauf tritt in den Ton, der die folgende Dissonanz bilden soll:

39. Abaco, Op. 3[VI].

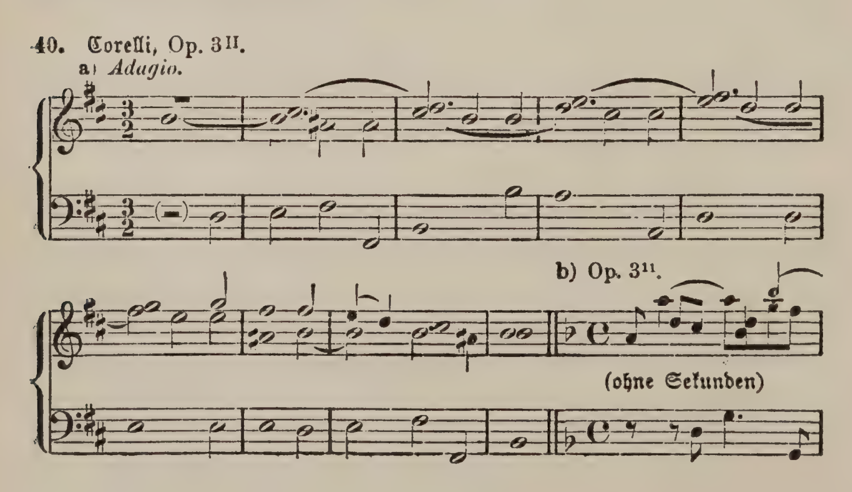


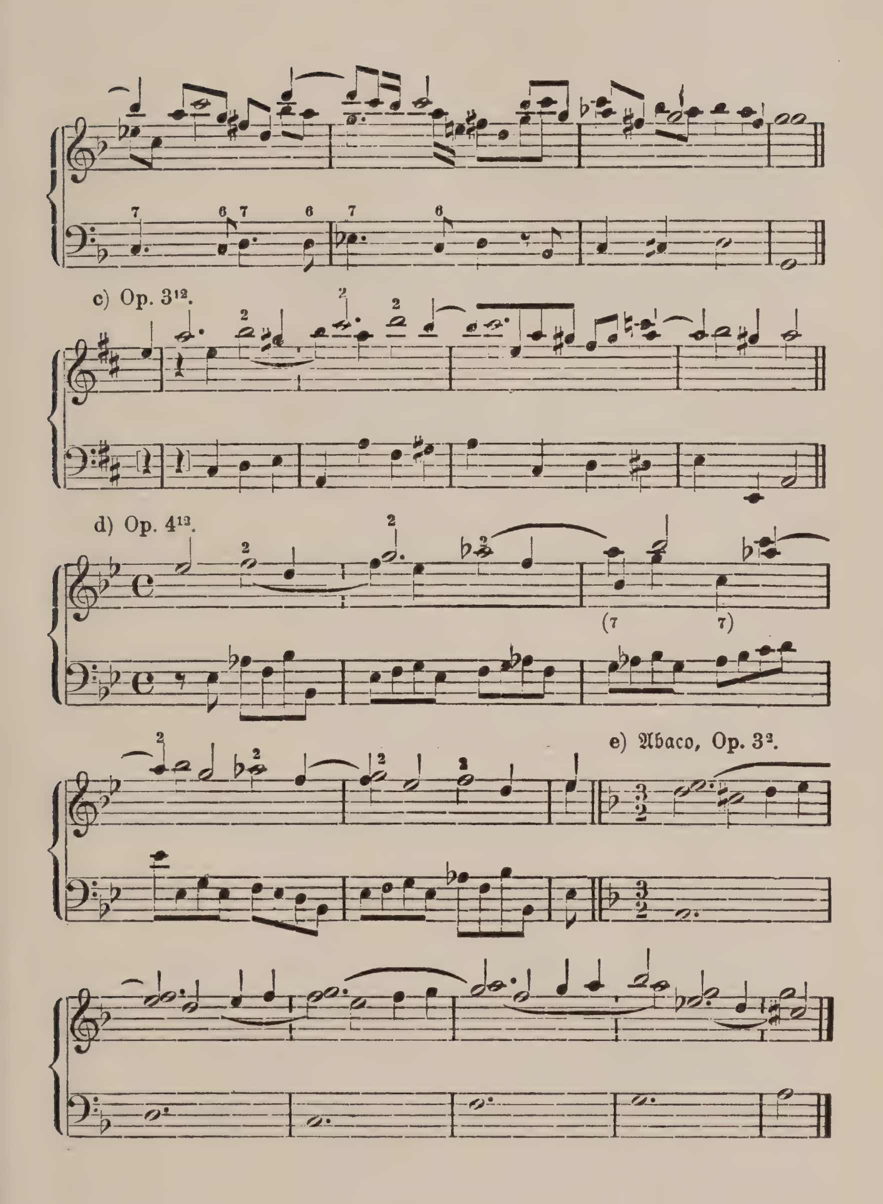

b) Op. 4VIII.
c) Op. 3II. dgl.
d) Sam. Scheidt (1621).



Ein vereinzeltes Beispiel (Fig. 39 d) ähnlicher Handhabung einer steigenden 7 6 Kette, noch dazu gewürzt durch eine steigende 4 3 Kette, ist mir schon bei Sam. Scheidt aufgestoßen (1621 No. 18 Canzon a 4); daß neben den italienischen Violinisten auch die italienischen Organisten und ihre deutschen Nachfolger treulich an der Durchbildung des polyphonen Instrumentalsatzes mitgearbeitet haben, ist ja bekannt.
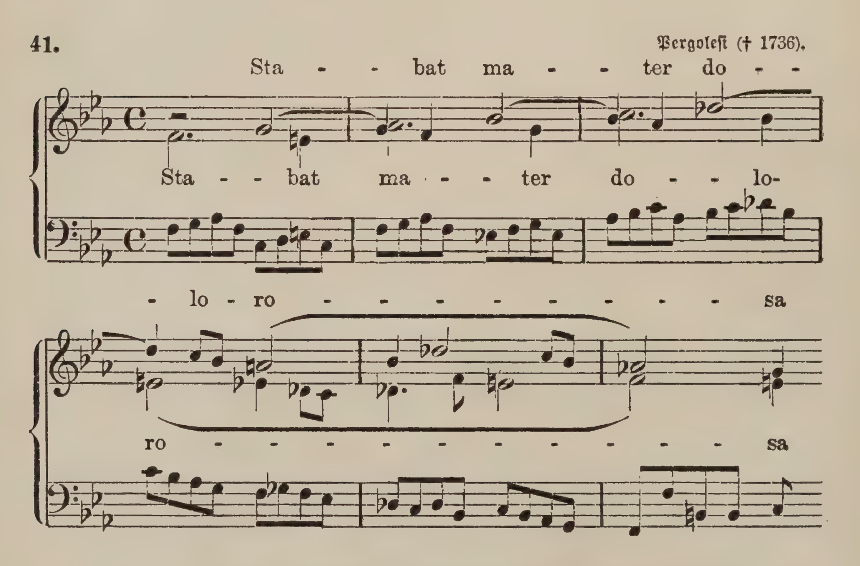
Daß zwischen Bildungen dieser Art und den Ueberstülpungen (Fig. 28) eine nahe Verwandtschaft besteht, ist leicht ersichtlich; doch bedeutet unbedingt die Ueberstülpung eine weitere Steigerung der Wirkung. Für die Ueberstülpung werden sich vielleicht Ansätze in der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts beibringen lassen. Als Manier reicht sie aber schwerlich hinter Corelli zurück und ist als solche doch wohl erst vom der Instrumentalmusik aus in die Vokalmusik gekommen. Corelli selbst wendet sie in seinem op. 1 (1683) und op. 2 (1685) noch nicht an, wohl aber in op. 3 (1689) und ist vermutlich durch das Bestreben, den fallenden Ligaturenketten etwas Analoges im Aufsteigen gegenüberzustellen, auf dieselbe geführt worden. Ein paar Beispiele mögen Corellis Anwendung belegen:




7
6 7
6
7
6
c) Op. 3[12].
2
2
2
2
d) Op. 4[13].
2
2
(7
7)
2
2
2
2
e) Abaco, Op. 3[2].

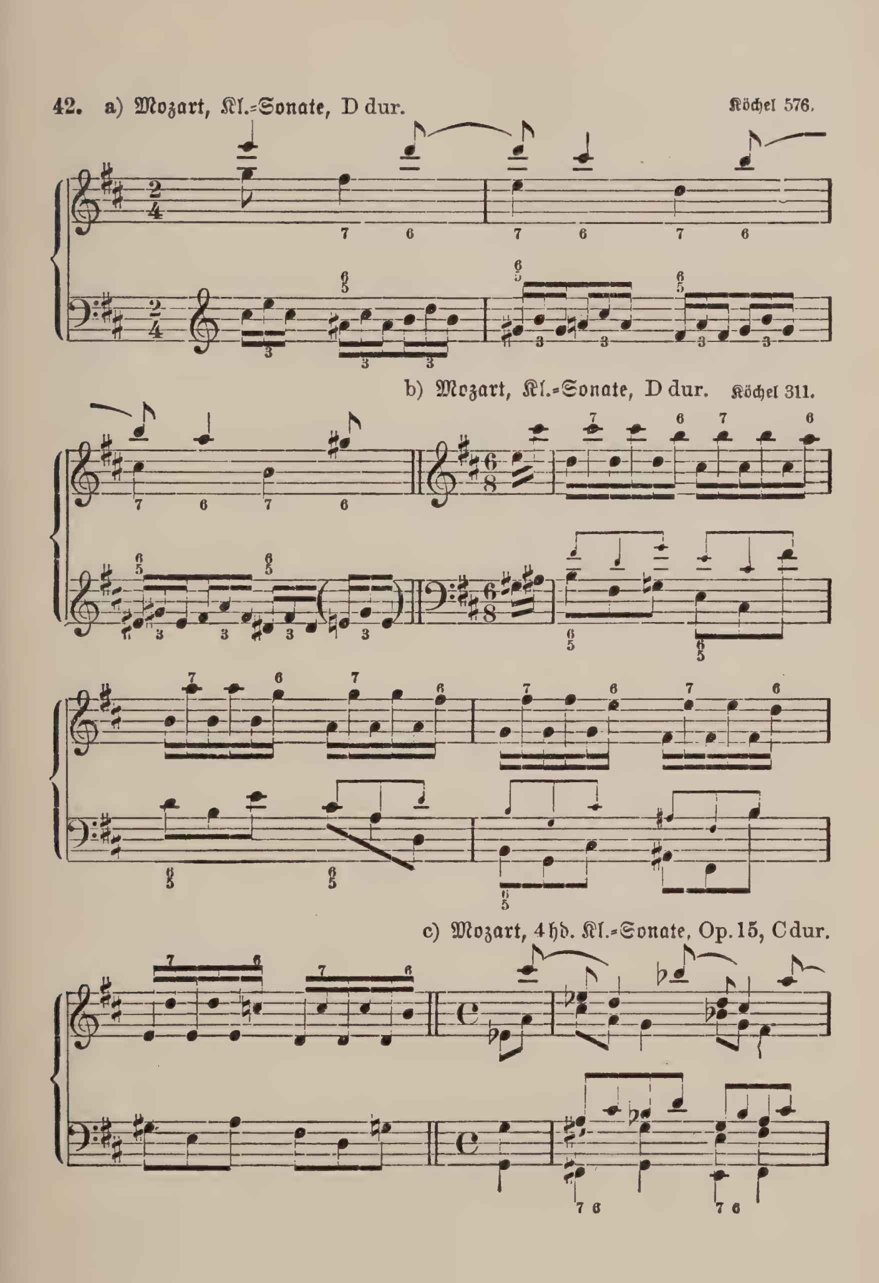
Da es sich hier speziell nur um die Sekundschiebung nach oben durch wechselweises Uebergreifen der beiden Stimmen handelt, so ist es möglich, daß die Beispiele sehr verschiedene Baßbehandlung zeigen; In dem zweiten (b) entfallen sogar die Sekundfolgen, da die tiefere Stimme jedesmal erst im Moment der Dissonanzlösung nach oben übergreift. In dem angehängten Beispiele von Abaco läuft die überstülpende Stimme gar ganz ungeniert diatonisch durch den ausgehaltenen Ton hindurch.

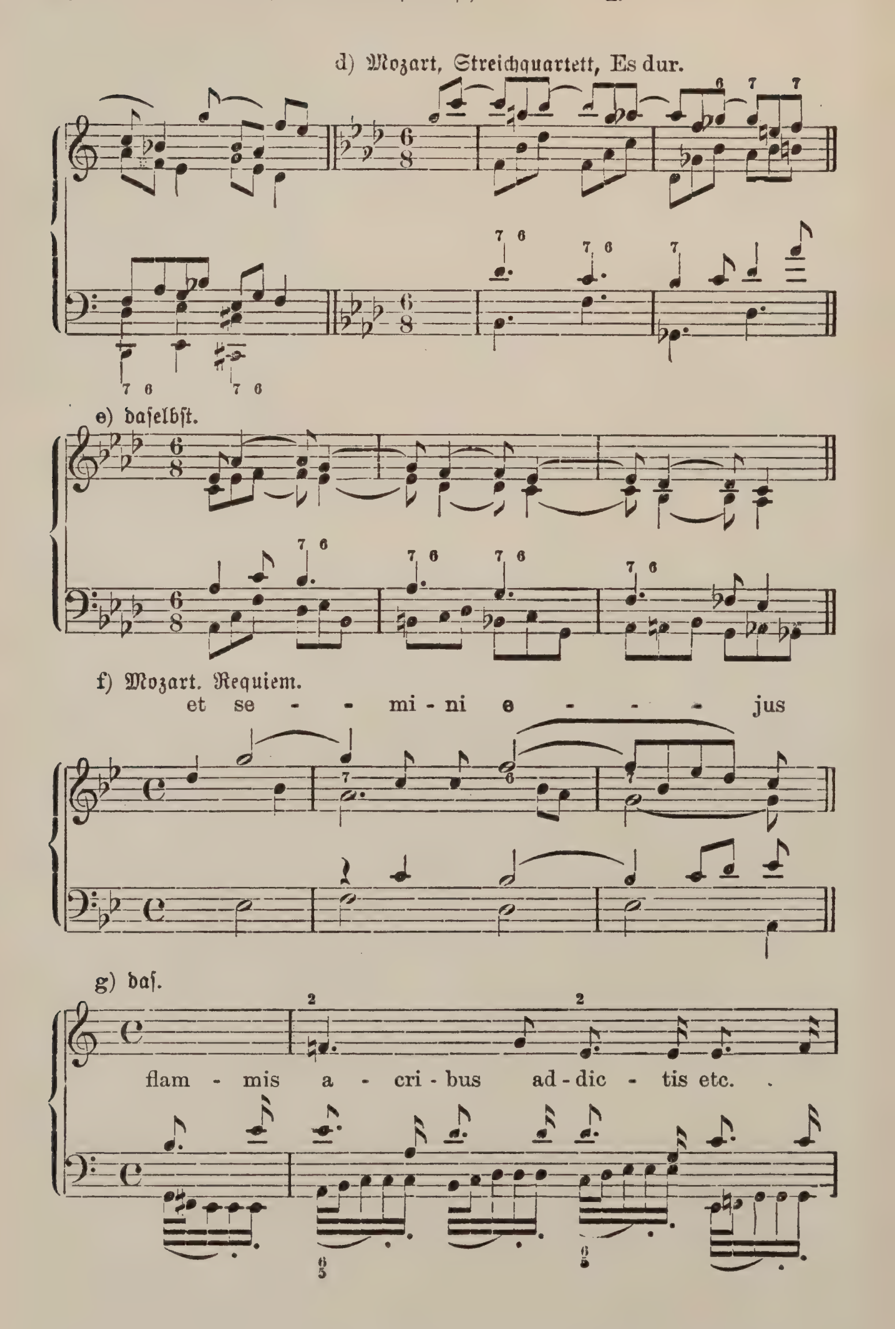
Ein berühmtes Beispiel der Ueberstülpung auf vokalem Gebiet ist der Anfang von Pergolesis Stabat Mater, zuerst instrumental vorgespielt, dann gleichlautend von Sopran und Alt gesungen:

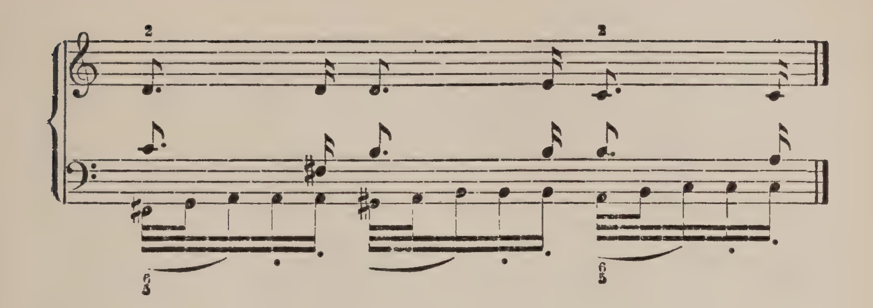


Das übrigens so schlichte Werk verdankt dieser Einführung der Manier als Mittel schmerzlich klagenden Ausdrucks zweifellos einen Teil seiner ergreifenden Wirkung.

Die angeführten Beispiele aus der älteren Litteratur werden gewiß durch ihre kräftige Wirkung zur Nachbildung anreizen; denn ein wirklich seinem Wesen nach mit dem Verstande erfaßtes Kunstmittel bedeutet immer eine Bereicherung des eigenen Könnens und öffnet der Phantasiethätigkeit neue Wege, die sie geeignetenfalls ohne Reflexion einschlagen wird. Doch wird es gut sein, aus der älteren Litteratur auch für die Ligaturenketten eine Brücke herüber in unsere Zeit zu schlagen, um dem Verdachte, die Manier könnte „veraltet" und verbraucht sein, zu begegnen. Ich gebe zunächst einige Verkleidungen der 7 6 Kette.


42. a) Mozart, Kl.-Sonate, D dur.
Köchel 576.
b) Mozart, Kl.-Sonate, D dur.
Köchel 311.
c) Mozart, 4hd. Kl.-Sonate, Op. 15, C dur.

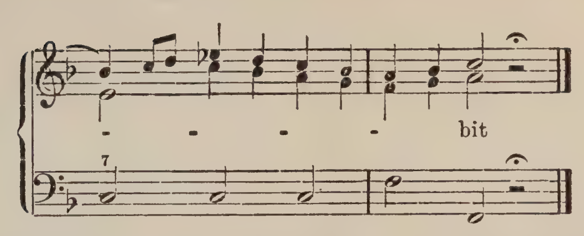

d) Mozart, Streichquartett, Es dur.
e) daselbst.
f) Mozart. Requiem.
et se - - mi - ni e - - - jus
g) das.
flam - mis a - cri - bus ad - dic - tis etc.



Einer Erklärung bedürfen die Beispiele nach dem vorausgeschickten nicht. Es sei nur immer wieder darauf aufmerksam gemacht, welch eigenartiger Reiz darin liegt, wenn der Komponist durch freie Baßführung die strenge Sequenz durchbricht und damit die Manier ihrer Starrheit entkleidet (vgl. 42e und g; bei a ist vom 2. Takte ab die strenge Führung des Basses nur durch mehrmaligen Wechsel der Oktavlagen vertuscht); doch ist auch die stramm durchgeführte Sequenz bei c in ihrer homophonen Umgebung durch das starke Leben aller vier Stimmen von sehr frappierender Wirkung. Die mindestens auf dreistimmiger Grundlage beruhende Kette 7 7 zeigt das folgende Beispiel:

43.
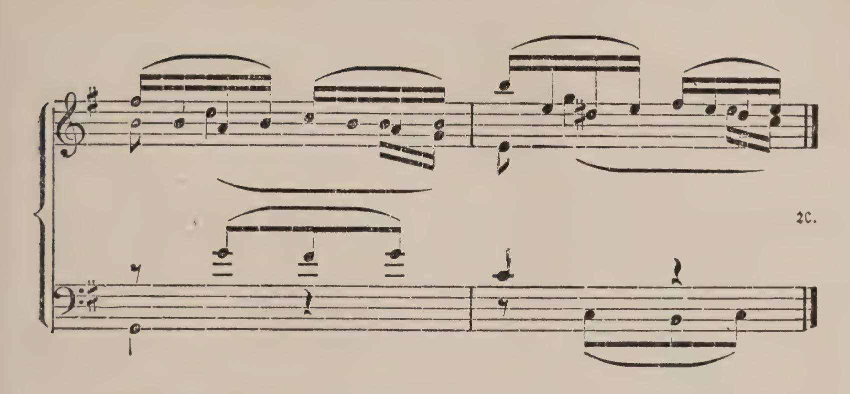
Et ex - al - ta -



Nach Meinrad Spieß' Tractatus musicus S. 204 findet es sich in einer Kirchenmusik von Fr. Xaver Richter. Spieß erklärt dasselbe und tritt für die Korrektheit der Dissonanzbehandlung ein, indem er darauf hinweist, daß z. B. im 3. Takt im Alt b eigentlich durchgehalten ist (nur doppelschlagartig verziert). Die folgenden beiden Haydnschen Beispiele stimmen inhaltlich mit dem Richterschen durchaus überein:

44. a) Haydn, Streichquartett, G dur, Par. A. Nr. 75.

b) Haydn, Streichquartett, G dur, Par. A. Nr. 81.



Erheblich komplizierter ist eine Bildung in Mozarts Es-dur-Quartett, die eigentlich zwei oder gar drei Ketten der Gestalt 7 6 ineinanderschlingt:

45. Mozart.

a) 7 6 7 6

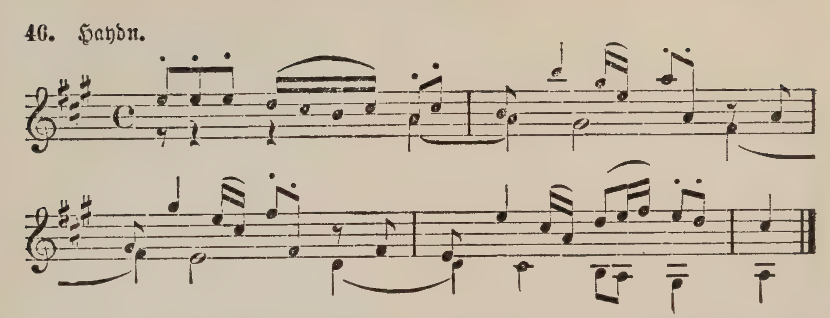
b) 2 2

oder:

c)

Daß Haydn der Manier der italienischen Violinisten um 1700 keineswegs im Prinzip abhold war, beweist das prächtige Doppelthema des fugierten Schlußsatzes seines A-dur-Quartetts (Par. Ausg. 36), das die Umkehrung der Kette 7 6 (=2 3) durchführt:

46. Haydn.
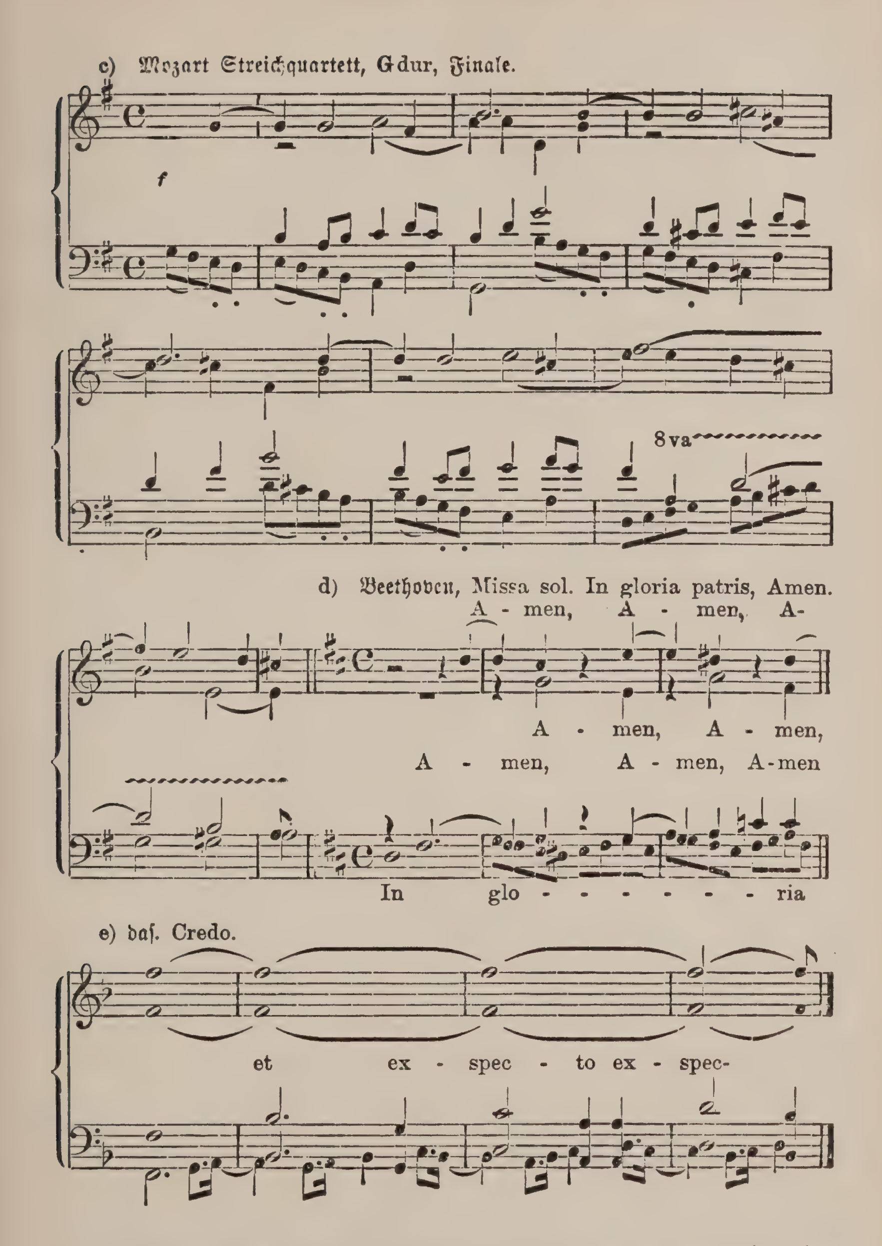


Ein paar hübsche Beispiele der Ueberstülpung mögen den Beschluß dieser hoffentlich nicht ohne Nutzen so breit ausgeführten Aufweisung bilden. Das erste von Johann Stamitz (aus dem ersten Satze seiner B-dur-Symphonie op. 8 V) legt die beiden Stimmen eine Oktave weiter auseinander als gewöhnlich, sodaß die effektive Ueberstülpung wegfällt; eine verwandte Wirkung bleibt aber doch bestehen; die beiden Beethovenschen (aus der Missa solemnis) vollziehen zwar effektiv fortgesetzt die Ueberstülpung, vertauschen aber immer wieder die Stimmen (durch den wieder zurückfallenden Baß), sodaß die Härte der Sekundschiebung nach oben fast ganz verschwindet:

47. a) Joh. Stamitz.

2c.

b) F. X. Richter, Symphonie A dur.



Mehrere der Beispiele dieses Paragraphen zeigen neben der Manier der Ligaturenkette zugleich diejenige des gehenden Basses, über=

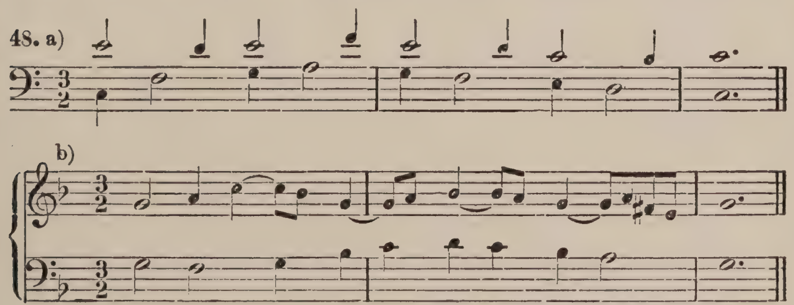
haupt der laufenden Gegenstimme (vgl. Nr. 34b und c, 37, 38, 39, 40b und d, 41, 42c, 47b), verbinden also zwei Mittel der Kontrastierung und Verselbständigung der Stimmen. Nur in einem Falle (Nr. 37) ist dies Resultat in einem zweistimmigen Satze erzielt (allerdings im Hinblick auf eine starke Unterstützung durch das Akkompagnement am Klavicembalo); in der Mehrzahl der Fälle tritt den zwei die Ligaturenkette bildenden Stimmen eine dritte in gleichen Noten laufende gegenüber, wobei zweifellos die beiden die Ligaturenkette bildenden zu festerer Einheit verwachsen, eine Art Zwillingsstimme bilden, von der die laufende im Charakter scharf unterschieden ist. Besonders stark verschmelzen natürlich die durch die Zwickmühle der Ueberstülpung auf einander angewiesenen Stimmen. Es sei auch nicht übersehen, daß bei den einfachsten und strengsten Formen der Ueberstülpung (nämlich denjenigen, die die Aufwärtsschiebung der Sekunddissonanz durch nichts weiter als die unentbehrliche Auflösung unterbrechen) die beiden mit einander verflochtenen Stimmen ohne solche besondere Intention eine kanonische Führung annehmen müssen, also auf Bildungen strengster Imitation vorgreifen, sodaß wir sie hier noch nicht einführen würden, wenn nicht die Dauer der Anwendung dieses gesteigerten Kunstmittels durchaus im Belieben stände. Ehe wir den absichtlich imitierenden Kontrapunktierungen uns zuwenden, müssen wir aber erst noch einige weitere Möglichkeiten in Betracht ziehen, Stimmen durch unterschiedene Behandlung zu einander in Gegensatz zu bringen, zunächst solche, welche durch die Konstanz der internen Gestaltung der Einzelstimme noch Anspruch auf den Namen „Manieren“ haben, bis schließlich unter Zulassung des Umspringens von einem Mittel zum andern die ganz freie Gestaltung einer Gegenstimme platzgreift.

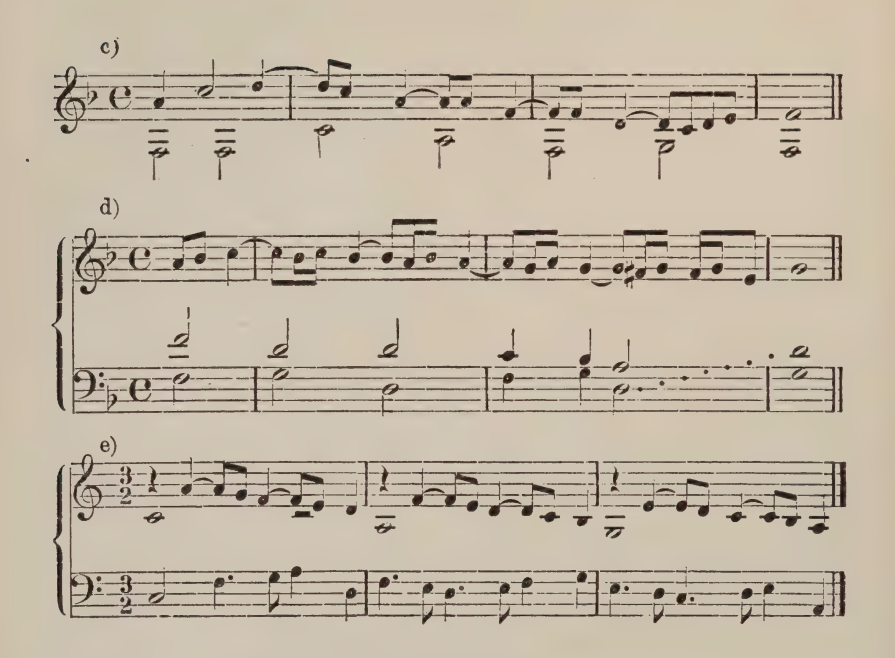
§ 4. Komplementäre Rhythmen.

Der eigenartige Reiz der komplementären Rhythmen beruht darin, daß dieselben eine glatt fortlaufende Bewegung derart an zwei oder mehr Stimmen verteilen, daß alle Stillstände oder Unterbrechungen in der einen Stimme durch Bewegung in der oder den anderen überbrückt werden. Die meisten Ligaturenketten gehören zwar auch zu den komplementären Rhythmen, bilden aber innerhalb derselben eine besondere Gruppe durch den Zwang der sekundweisen Fortschiebung der Dissonanzbildungen. Die komplementären Rhythmen, denen wir nunmehr unsere spezielle Aufmerksamkeit zuwenden, kennen solchen Zwang nicht, sind überhaupt bezüglich der melodischen Führung völlig frei und haben eben nur das eine bestimmte Merkmal, daß durch wechselndes Eingreifen der Stimmen eine lebhaft fortgehende Bewegung hergestellt wird. Sie können daher in der thematischen Konzeption durchaus homophon sein und erhalten dann ein polyphones Gepräge eben ledig-

lich durch die Polyrhythmik. Ihre Bedeutung für die Durchbildung des Stils ist keineswegs gering anzuschlagen, sie bilden vielmehr einen der Hauptausgangspunkte der „durchbrochenen Arbeit“, welche erst bei Beethoven als bewußtes Gestaltungsprinzip bestimmt hervortritt und seither besonders durch Brahms aufgenommen und weitergeführt wurde. Auch die durchbrochene Arbeit, welche, ähnlich der Gotik in der Baukunst, die kompakte Massivität aufhebt, ist in ihrer vollendetsten Form nicht Manier; aber einige Manieren, in denen sie uns auffällig entgegentritt, sind in hervorragendem Maße geeignet, uns das Verständnis ihres Wesens zu geben. Auch hier wird uns darum ein kleiner Streifzug durch die ältere Litteratur gute Dienste erweisen.

Der Reiz der komplementären Rhythmik ist auffallend früh erkannt worden, denn wir finden bereits vor 1200 unter den Erstlingsformen der mehrstimmigen Kompositionen eine Ochetus oder Hoquetus genannte, deren Wesen darin besteht, daß die Stimmen wechselnd pausieren, z. B. so, daß die eine nur auf die guten, die andere auf die schlechten Zeiten des Taktes Töne bringt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die in England bis heute gepflegte humoristische Vokalform des Catch aus dem Ochetus hervorgegangen ist (wenn auch nicht dem Namen nach; catch ist vielmehr die englische Form für das italienische caccia, das bereits im 14. Jahrhundert im Text einer Komposition von Francesco Landino als Terminus für eine Form vorkommt; vgl. Ambros, MG. Bd. II, S. 470). Die Spur des Ochetus verliert sich freilich schon im 14. Jahrhundert, wo die mehrstimmige Vokalkomposition allmählich festere, gehaltvollere Form annimmt. Leider fehlt es für das 14. und 15. Jahrhundert sehr an Denkmälern der instrumentalen Tonkunst, an denen sich erweisen ließe, in welchem Maße die komplementäre Rhythmik weiter gepflegt wurde. Doch erweisen wenigstens einige kurze Stellen in den drei unter dem Namen des Konrad Paumann (1410—73) erhaltenen Orgelschulen (Fundamentum organisandi) bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts das Vorhandensein der komplementären Rhythmik als Manier. Hier sind einige Belege (a. bei Chrysander, Jahrb. f. MW. II, S. 183, b. das. S. 210, c. S. 219, d. Buxheimer Orgelbuch [Eitner] S. 85. Das weiter angefügte Beispiel e. ist aus Klebers Orgelbuch [ca. 1520] Fol. 1):



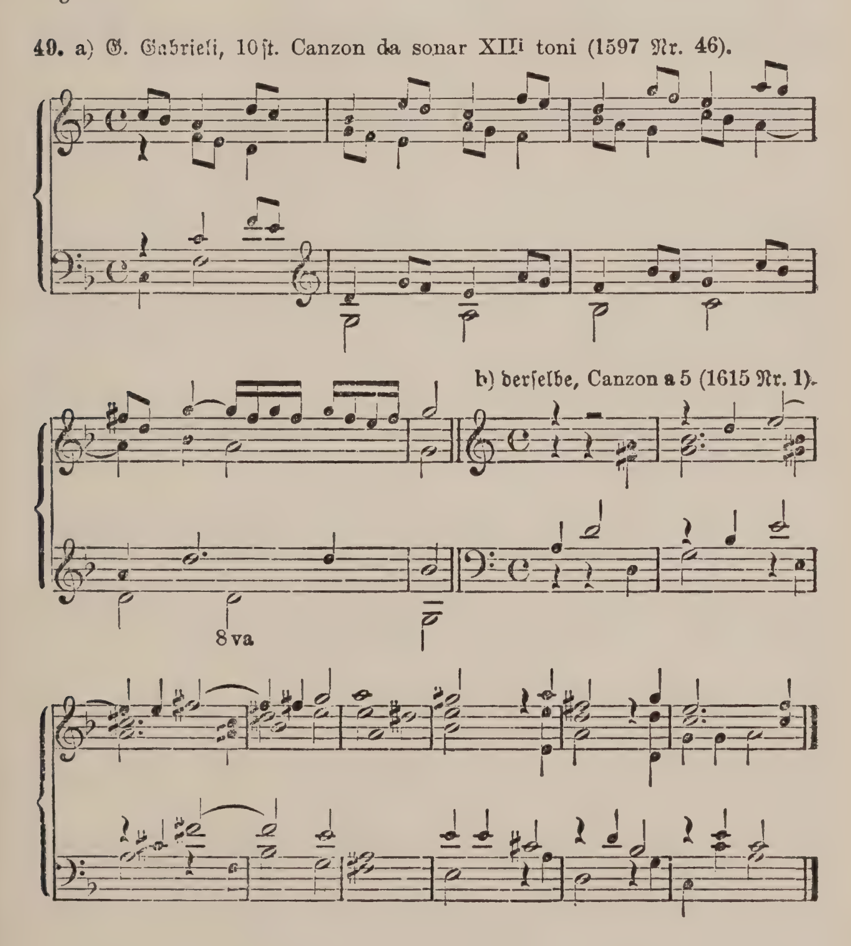


Das letzte Beispiel entspricht schon im engeren Sinn der Manier komplementärer Rhythmik, sofern es nicht wie die anderen einer in gleichen Noten gehenden Stimme eine andere gegenüberstellt, die einen markierten Rhythmus festhält, sondern vielmehr in zwei Stimmen solche Rhythmen durchführt, die sich zu einer Bewegung in gleichen kurzen Werten (Achteln) ergänzen. Wäre diese Ergänzung zu einer glatten Gesamtbewegung die einzige Wirkung der komplementären Rhythmen, so würden wir dieselben freilich nicht zu den kontrapunktischen Manieren zählen können, welche Stimmen gegeneinander verselbständigen; denn die Verschmelzung zu einer ist gewiß alles andere eher als eine Kontrastierung. Thatsächlich kommen aber die Sonderrhythmen der Einzelstimmen auch in solcher Verbindung deutlich zur Geltung und es wird nur als exquisiter Reiz empfunden, daß der Rhythmus der einen Stimme den der anderen dadurch leicht verständlich und kontrollierbar macht, daß jene gerade auf die Zeiten Toneinsätze bringt, wo diese still steht oder pausiert.

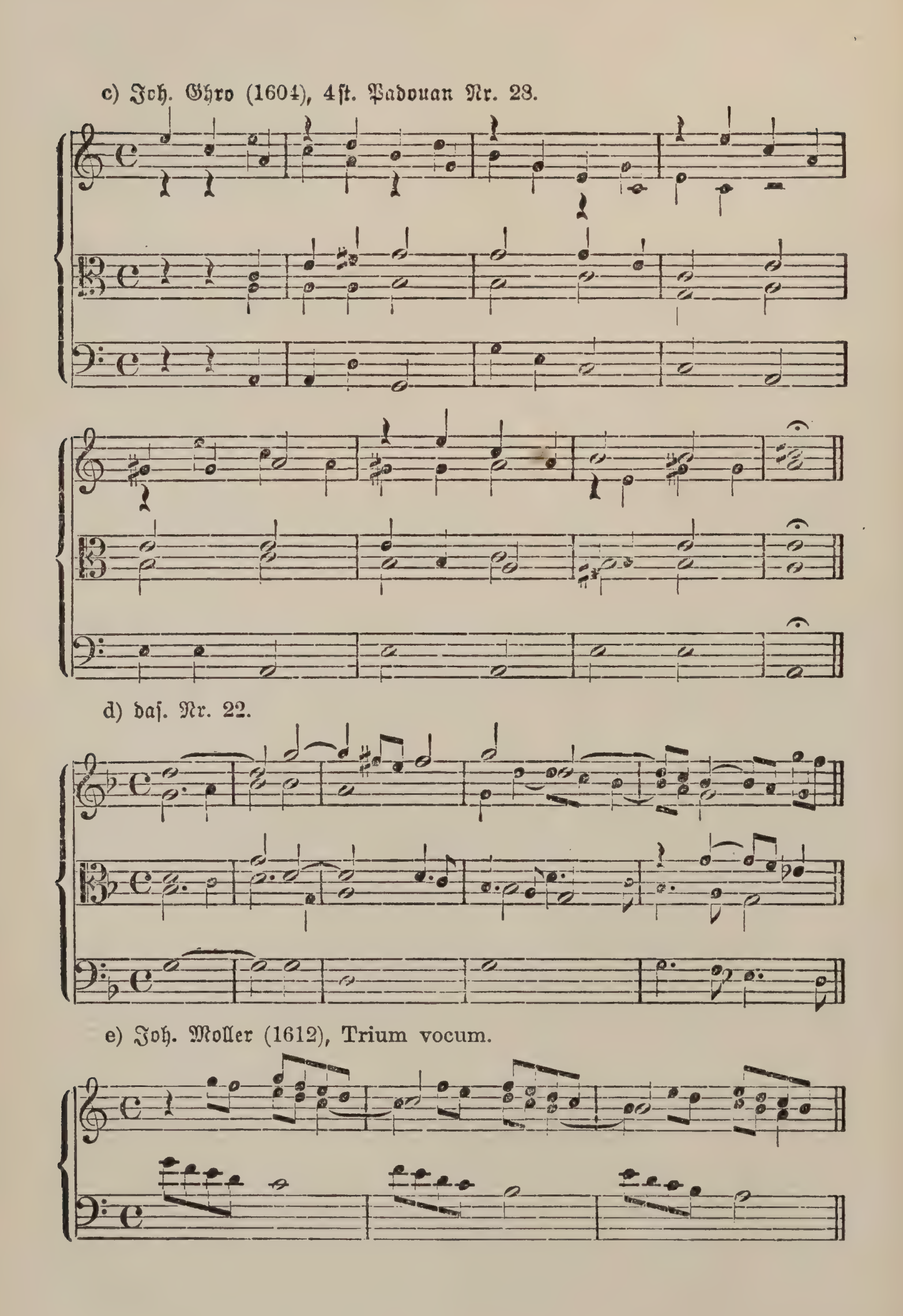
Der Aufschwung der Instrumentalmusik um 1600 führte naturgemäß zu einer eingehenden Pflege aller der Mittel, welche der auf sich selbst angewiesenen, d. h. nicht im Worte und seinem natürlichen Tonfall und Rhythmus einen bequemen Führer findenden absoluten Musik so wertvoll sein mußten zur Erzielung innerlicher Konsequenz

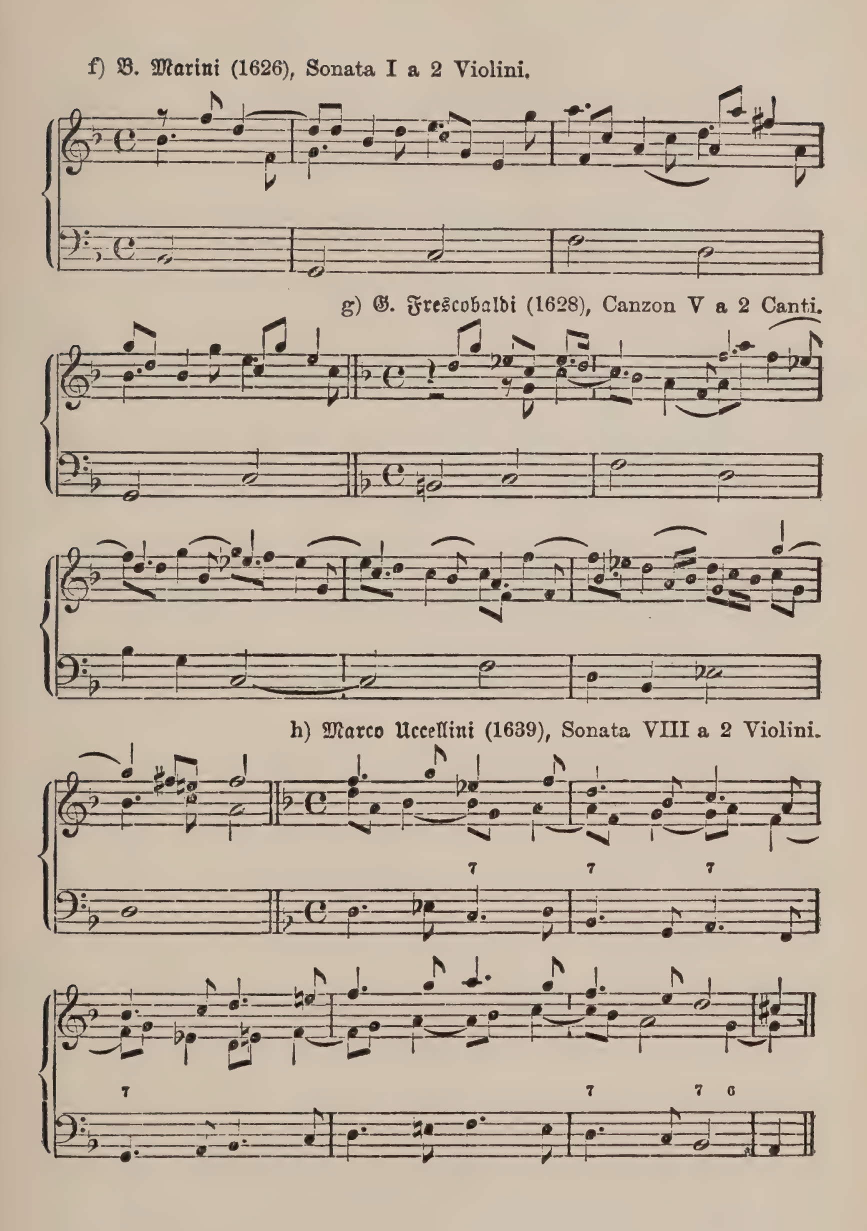
und Einheitlichkeit der Fortspinnung. Seit Johannes Gabrieli werden daher auch die (meist sequenzartig angelegten) komplementären Rhythmen häufiger und nehmen mancherlei Form an. Einige Proben mögen die Brücke herüber zur allgemeinen Blütezeit der kontrapunktischen Manieren (um 1700) bilden. Bei manchen dieser Erstlinge wird sich schon die Erinnerung an verwandte Bildungen der modernen Musik einstellen, sodaß auch hier eine Befruchtung der Phantasie sich anzubahnen beginnt:
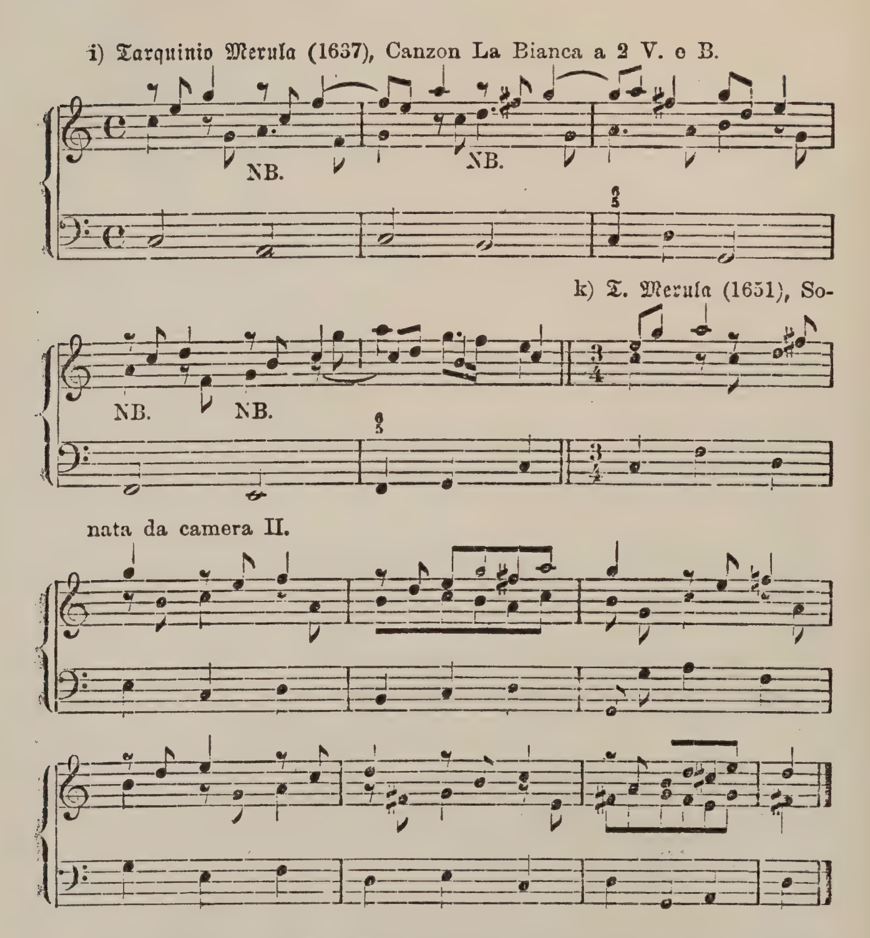
49. a) G. Gabrieli, 10st. Canzon da sonar XIIi toni (1597 Nr. 46).



b) derselbe, Canzon a 5 (1615 Nr. 1).


c) Joh. Ghro (1604), 4ſt. Padouan Nr. 23.
d) daſ. Nr. 22.
e) Joh. Moller (1612), Trium vocum.


f) B. Marini (1626), Sonata I a 2 Violini.
g) G. Frescobaldi (1628), Canzon V a 2 Canti.
h) Marco Uccellini (1639), Sonata VIII a 2 Violini.



Mit einem gewissen Gefühl der Rührung betrachtet man diese Zeugnisse des Ringens der jungen Instrumentalmusik nach Selbständigkeit und Festigung. Besonders 49 k zeigt deutlich die starken und die schwachen Seiten der instrumentalen Kunst dieser Zeit. Melodik und Rhythmik sind bereits zu bemerkenswerter Freiheit und Grazie entwickelt, aber das Schwanken zwischen f und fis verrät, daß das Wesen der Harmonie und Modulation noch nicht klar erkannt ist und die beiden Schlüsse, der in G-dur im vierten und der in D-dur (!) im achten Takt erscheinen nicht natürlich gewachsen, sondern aufgepfropft. Auch bei Gabrieli, dessen universelle Begabung ja außer Zweifel steht, fehlt noch die eiserne Notwendigkeit der Harmonieführung der Bach-Händel-Epoche und ein kräftiges Vordringen wie in 49 b zerplatzt wie eine Seifenblase durch die mangelnde Nutzanwendung.

Ehe wir in der neueren Litteratur nach Beispielen der komplementären Rhythmik Umschau halten, schärfen wir erst ein wenig unseren Blick durch Klarlegung der schließlich ja ziemlich einfachen Grundlage aller Bildungen dieser Art. Wir werden dabei die Erfahrung machen, daß auf diesem Gebiete noch Schätze zu heben sind, da bei weitem nicht alle brauchbaren Möglichkeiten ausgenutzt worden sind, vielmehr, wie schon aus den obigen älteren Beispielen zu ersehen, einzelne zufällig gefundene glückliche Wirkungen aufgegriffen und immer wieder nachgebildet wurden.

Können wir das Wesen der komplementären Rhythmen kurz und gut dahin definieren, daß sich zwei (oder mehr) Stimmen zu einer Bewegung in gleichen Noten ergänzen, so wird es nicht schwer sein, Grundtypen aufzustellen, nach denen dies geschehen kann. Die §§ 44 bis 47 meiner „Musikalischen Dynamik und Agogik" entwickeln eine Fülle komplementärer Rhythmen; wer noch mehr verlangt, als ich hier zur bequemen Uebersicht gebe, sei auf jene Ausführungen verwiesen.

Zunächst sind als Grundtypen zu unterscheiden die Ergänzung zum zweiteiligen oder aber zum dreiteiligen Takt. Wiederholt sich bereits alle zwei bezw. alle drei Schläge die Art der Verteilung an die Stimmen, so ist die Zahl der Möglichkeiten eine sehr kleine. Der besseren Anschaulichkeit wegen mögen die Notenreihen durch ihre Stellung zugleich die Lage der Stimmen übereinander vorstellen, sodaß sich für die Umkehrungen dieselben Kombinationen mit Vertauschung der Rollen wiederholen:

50. A. Gerader Takt (Dupeltakt).

1. a) b) c)

2. a) b) c)

B. Ungerader Takt (Tripeltakt).

1. a) b) c)
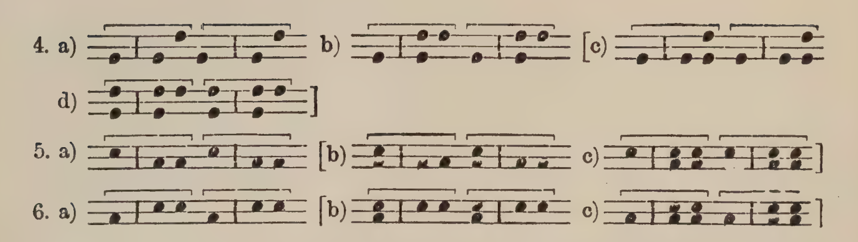
[d) e)]

2. a) b) [c)

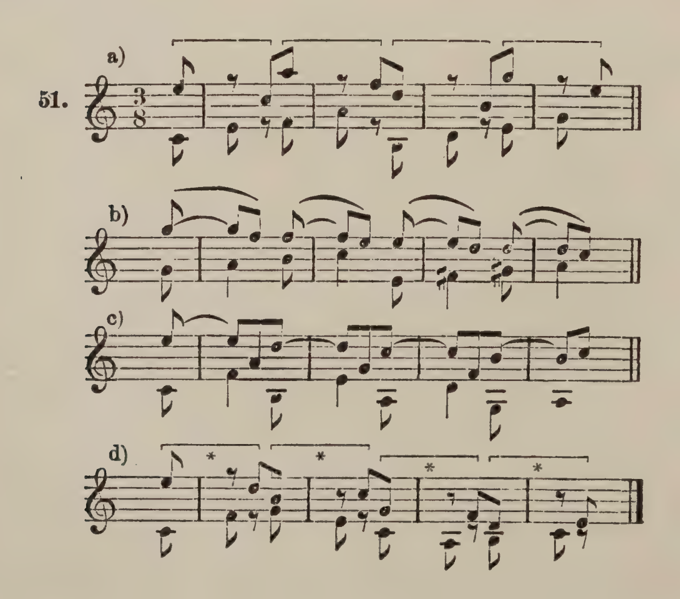
d)]

3. a) b) c)

[d) e)]



Diese Schemata sind so gemeint, daß die Notenköpfe nur Toneinsätze anzeigen, aber unbestimmt lassen, ob die Zwischenzeiten durch Pausen oder Fortdauer der Werte ausgefüllt werden. Ob Bindung oder Unterbrechung durch Pausen angewandt wird, macht freilich im konkreten Falle einen sehr wesentlichen Unterschied, besonders wenn es sich um Bindung aus der leichten Zeit hinüber in die schwere handelt, da bei dieser die Frage der korrekten Behandlung etwaiger Dissonanzen ins Gewicht fällt. Es schien mir aber für den vorliegenden Zweck dienlich, nur die Toneinsätze zu markieren, da von diesen die rein rhythmische Wirkung abhängt, um die es sich für diesen Paragraphen handelt. So stellt also z. B. das Schema B. 3b gleichermaßen die folgenden Bildungen vor:



Hier haben wir bei a) nur konsonante Verhältnisse, bei b) korrekt aufgelöste Dissonanzen, bei c) Dissonanzlösungen nach Einschaltung eines Akkordtons, bei d) endlich durch Pausen markierte Dissonanzen, sofern der in der Oberstimme der Pause vorangehende Ton als nur abgebrochen aber ideell weitergeltend verstanden wird und daher auch die gleiche Fortschreitung verlangt als wenn er übergebunden wäre (Pausensynkopierung). Die Fig. 50 b in Klammern gestellten Formen des ungeraden Takts sind nicht eigentlich komplementäre Rhythmen, sofern eine der beiden Stimmen ohnehin die Bewegung in gleichen Noten vollständig durchführt; bei einer den übergestellten Klammern entsprechenden Motivbildung ist aber die Wirkung eine den wirklich komplementären Rhythmen derartig ähnliche, daß es Pedanterie sein würde, sie hier nicht zu berücksichtigen. Sämtliche Schemata unter B sind übrigens auch mit doppelt auftaktiger Motivbildung abzulesen.

Die allzugeringe Ausgiebigkeit des schon von zwei zu zwei Zählzeiten die Motivbildung wiederholenden geraden Taktes legt nahe, wenigstens noch die Formen der alle vier Tongebungen sich reproduzierenden komplementären Rhythmen für unsere Orientierung mit heranzuziehen, da schon mehrere der oben gegebenen Beispiele aus der älteren Litteratur sonst nicht erklärt sind. Von einer Begrenzung der Motive sehe ich ab, um die Tabelle nicht zu groß werden zu lassen. Die sich ergebenden Schemata sind dann:

52. C. Quadrupeltakt (vier Tongebungen).

1. a) b) c)

d) e) f)

g)

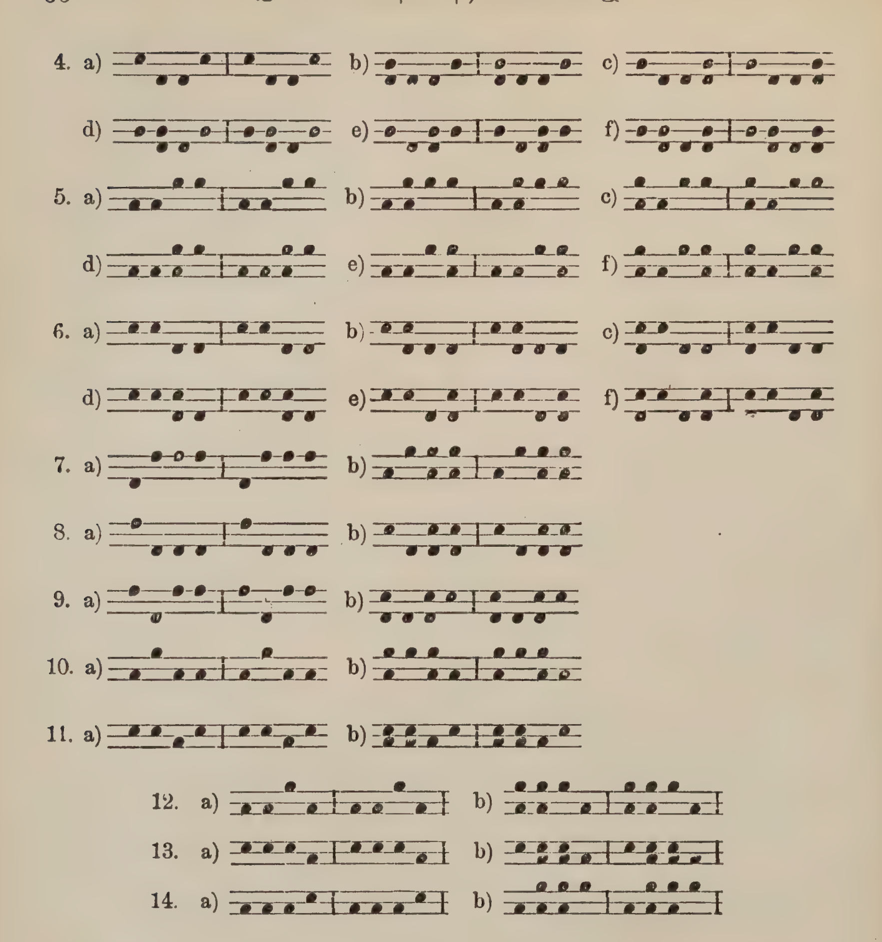
2. a) b) c)

d) e) f)

g)
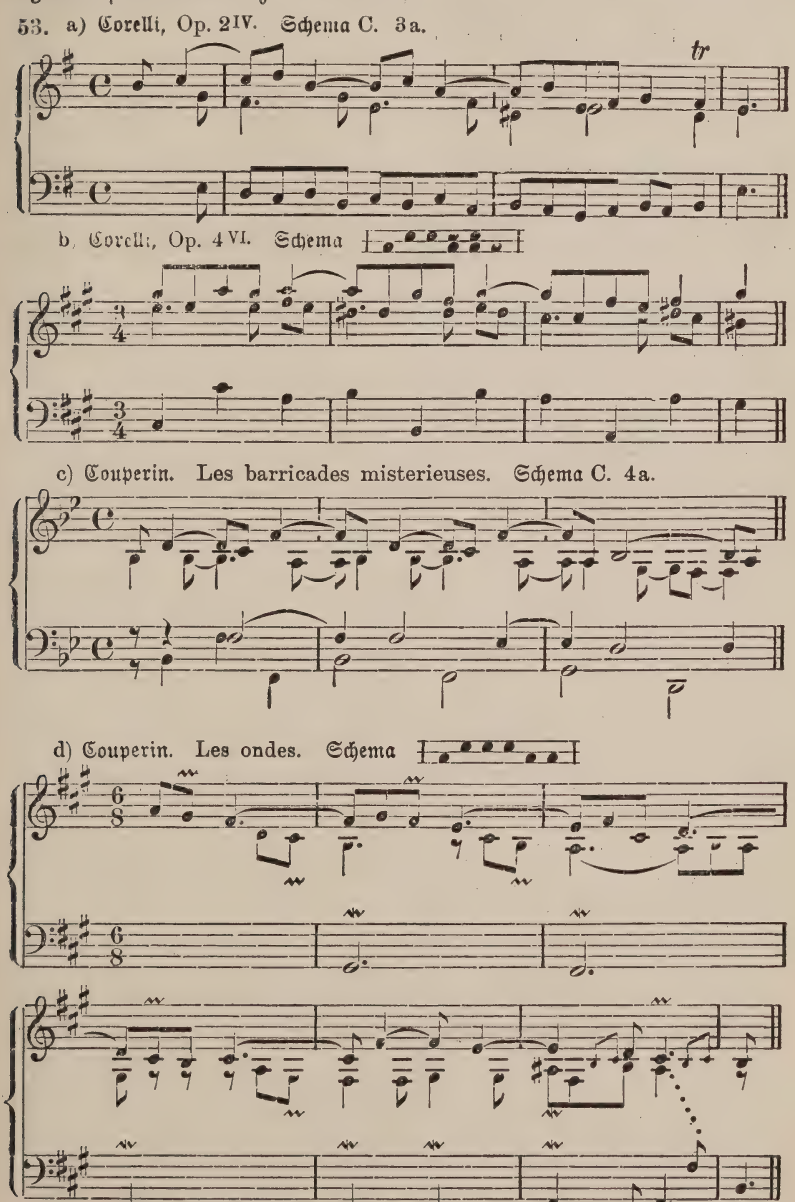
3. a) b) c)

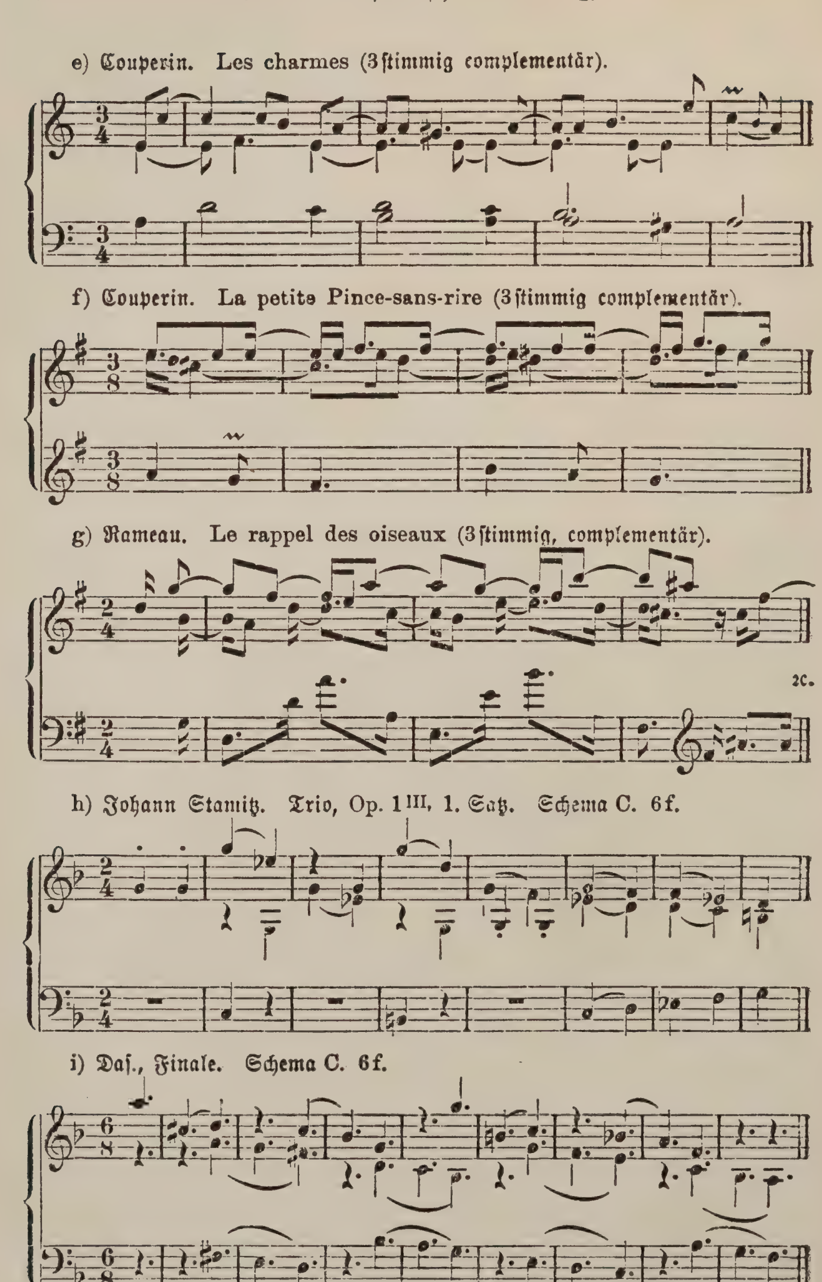
d) e) f)
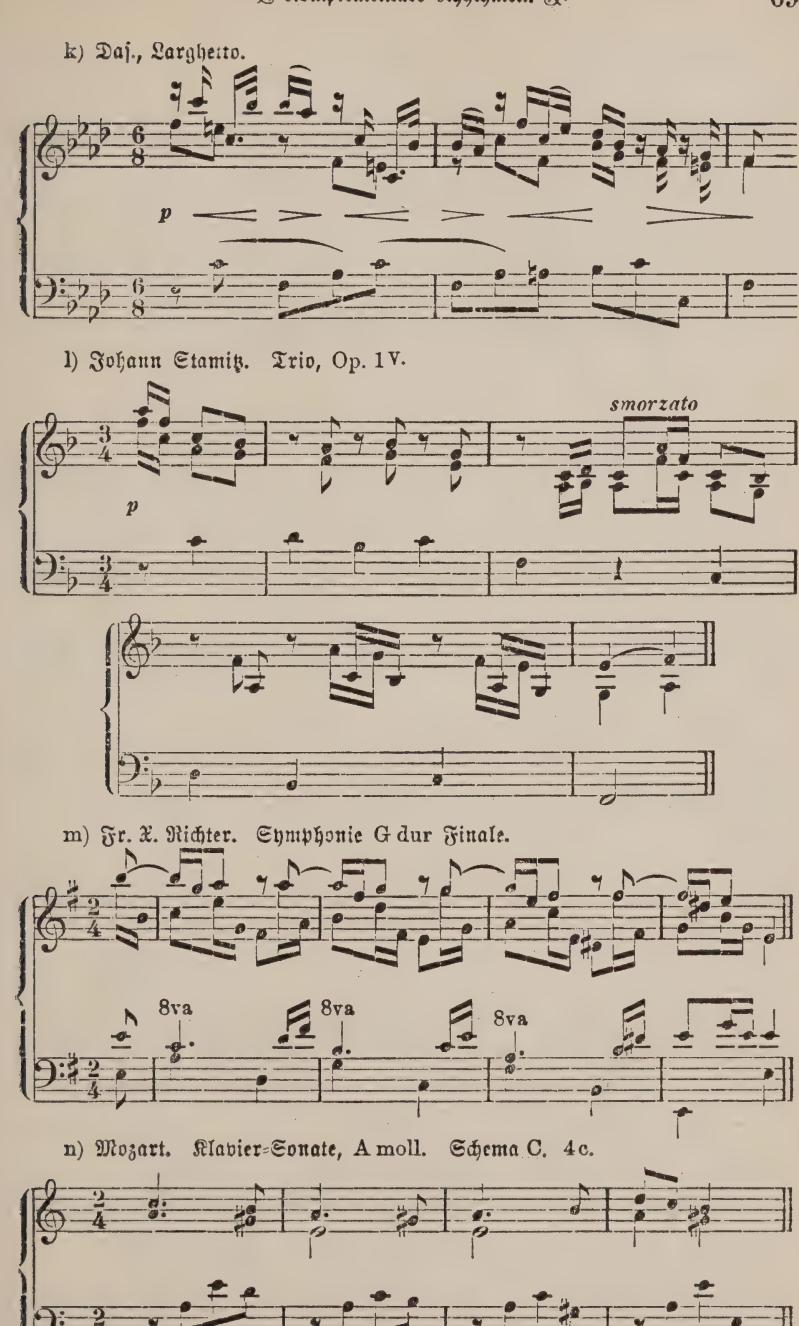


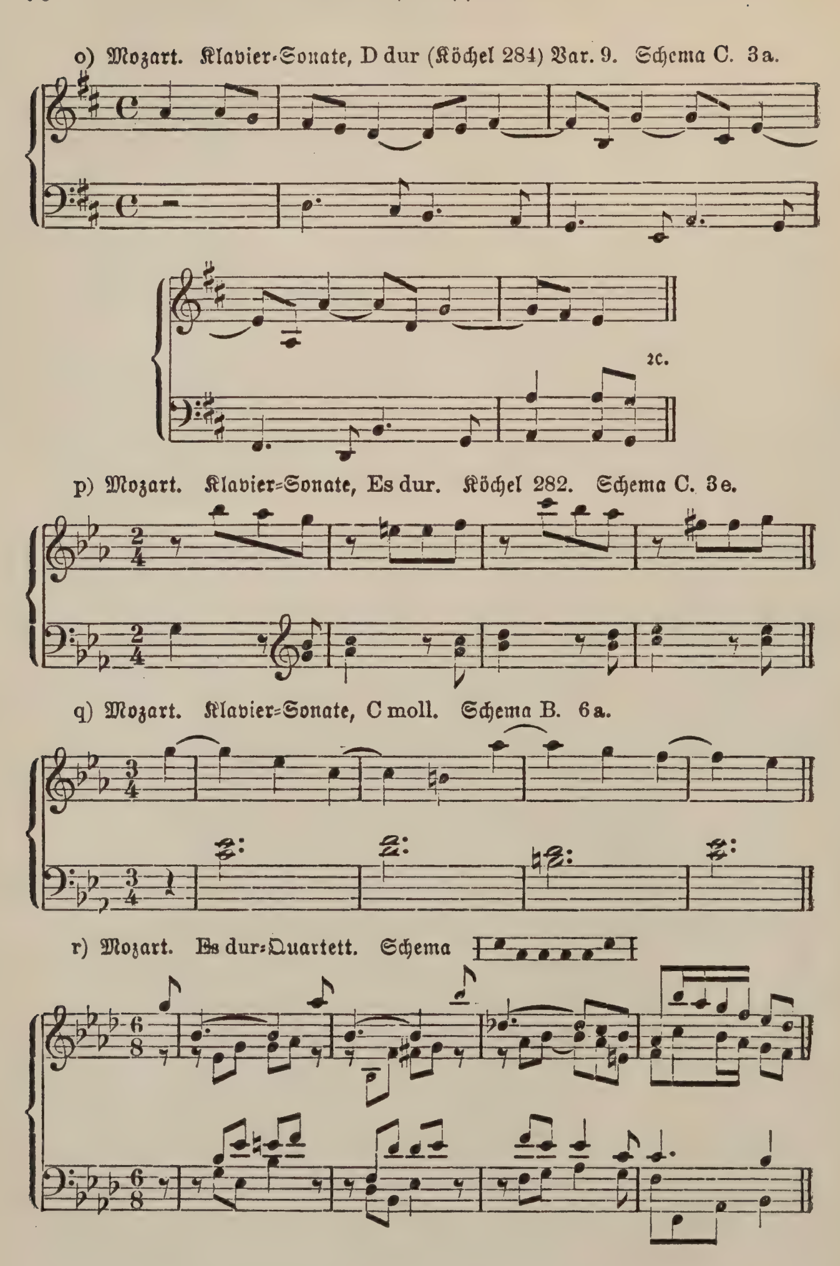
Dadurch, daß jedem der folgenden Beispiele beigeschrieben ist, welchem Schema es entspricht, wünsche ich dieser das Auge ermüdenden trockenen Uebersicht lebendige Bedeutung zu geben und die Ueberzeugung zu wecken, daß jede der möglichen Formen ihren eigenartigen Wert hat und daß die Manier der komplementären Rhythmen nichts weniger als verbraucht ist. Von weiteren Tabellen sehe ich ab, obgleich wenigstens Bildungen von sechs Tongebungen (sowohl $^3/_4$ Takt in Achteln als $^6/_8$ Takt) oft genug vorkommen und eine schier unermeßliche Menge Kombinationen zulassen. Es muß aber genügen, einen Blick in die Unerschöpflichkeit der polyphonen Bildungen zu thun, um dem Wahne zu begegnen, daß mit den alten Mitteln nichts Neues mehr möglich sei. Wer wirklich mit voller Aufmerksamkeit der obigen Hinleitung zum Verständnis der polyrhythmischen Kombinationen gefolgt ist, der wird zum

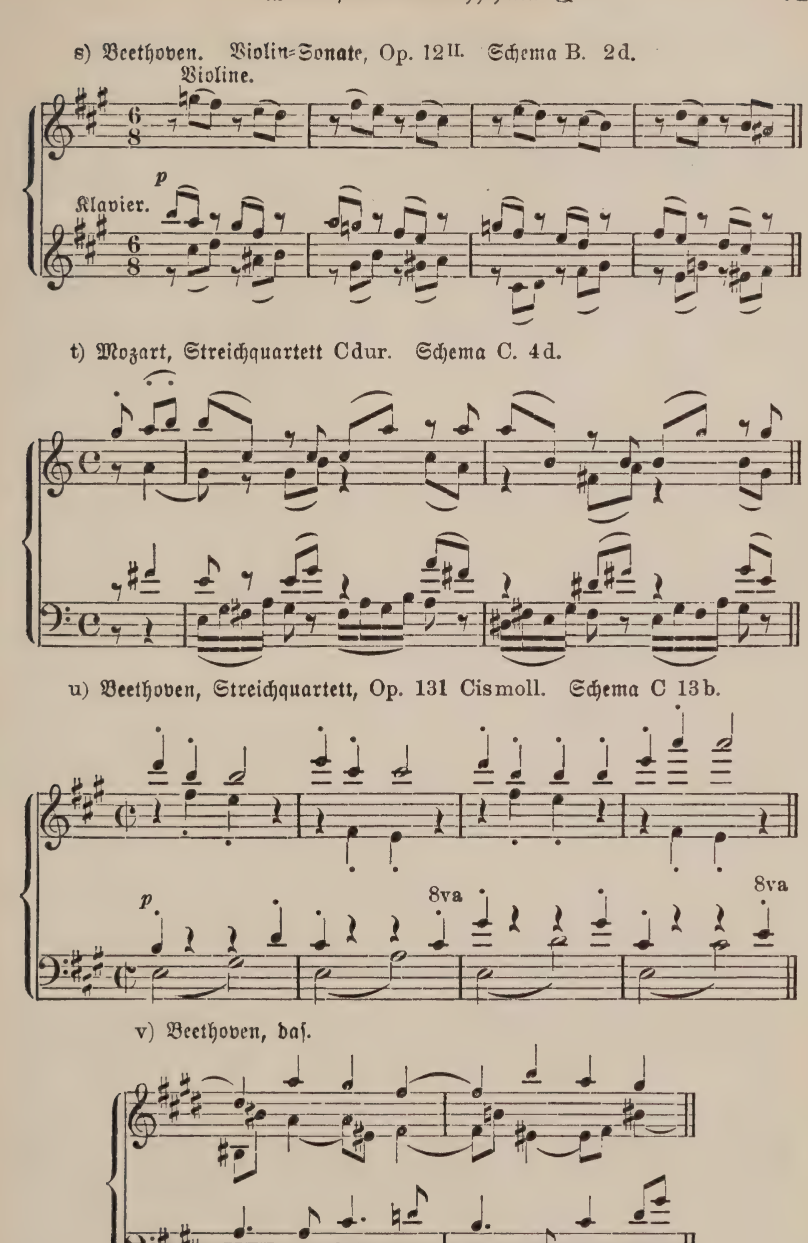
mindesten mit neu gestärktem Vertrauen sich auf die Leistungsfähigkeit seiner Phantasie verlassen, vielleicht auch hie und da ihrem Fluge mit Bewußtsein eine besondere Richtung geben, um Wiederholungen seiner eigenen Produktionen zu vermeiden.

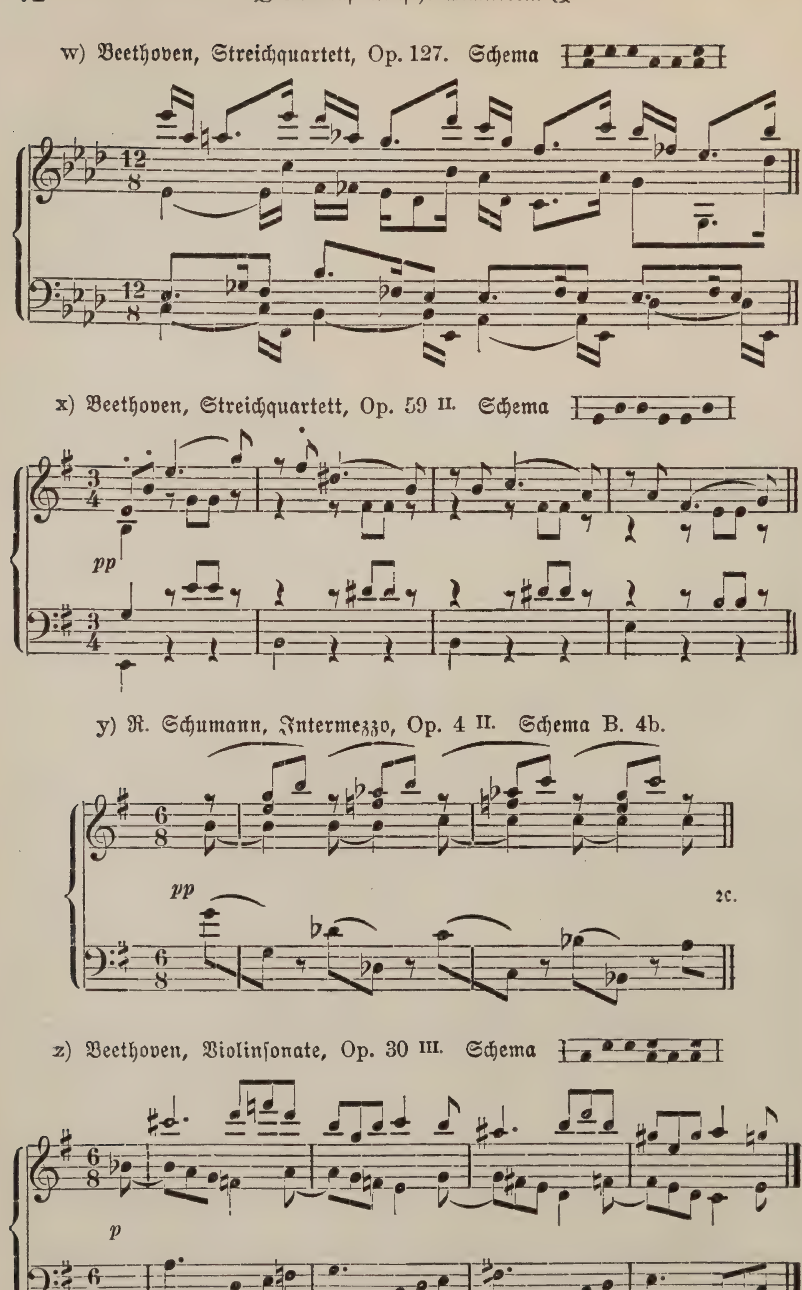



e) Couperin. Les charmes (3stimmig complementär).
f) Couperin. La petite Pince-sans-rire (3stimmig complementär).
g) Rameau. Le rappel des oiseaux (3stimmig, complementär).
h) Johann Stamitz. Trio, Op. 1 III, 1. Satz. Schema C. 6f.
i) Dass., Finale. Schema C. 6f.


k) Das., Larghetto.
p
l) Johann Stamitz. Trio, Op. 1V.
smorzato
p
m) Fr. X. Richter. Symphonie G dur Finale.
8va
8va
8va
n) Mozart. Klavier-Sonate, A moll. Schema C. 4c.


o) Mozart. Klavier-Sonate, D dur (Köchel 284) Var. 9. Schema C. 3a.
ꝛc.
p) Mozart. Klavier-Sonate, Es dur. Köchel 282. Schema C. 3e.
q) Mozart. Klavier-Sonate, C moll. Schema B. 6a.
r) Mozart. Es dur-Quartett. Schema


s) Beethoven. Violin-Sonate, Op. 12 II. Schema B. 2d.
Violine.
p
Klavier.
t) Mozart, Streichquartett Cdur. Schema C. 4d.
u) Beethoven, Streichquartett, Op. 131 Cismoll. Schema C 13b.
p
8va
8va
v) Beethoven, das.


w) Beethoven, Streichquartett, Op. 127. Schema
x) Beethoven, Streichquartett, Op. 59 II. Schema
pp
y) R. Schumann, Intermezzo, Op. 4 II. Schema B. 4b.
pp
2c.
z) Beethoven, Violinsonate, Op. 30 III. Schema
p

Wir können mit dem Ergebnis dieses kleinen Streifzuges wohl zufrieden sein, da er uns eine ganze Reihe auffallender Stellen in Werken verschiedenster Stilart aus drei Jahrhunderten in leicht übersichtliche und verständliche Kategorien einordnet. Dem angehenden Komponisten zuckts wohl schon in den Fingern, sich mit der Anbringung kontrapunktischer Manieren in eigenen Kompositionen zu versuchen, sei es in den speziell der kunstvolleren Arbeit gewidmeten Ueberleitungs- und Durchführungsteilen sonatenförmiger Sätze, sei es in den Themenbildungen selbst. Die Gelegenheit dazu werden wir ihm bald durch neue Aufgaben geben, müssen aber zuvor noch einige Ergänzungen anfügen, welche die Vorbereitungen zu den strengeren Kontrapunktübungen zum Abschluß bringen.

§ 5. Zwei laufende Stimmen konkurrierend. Orgelpunkt. Haltetöne.

Bedenkt man, daß eine in gleichen Werten von lebhafterer Bewegung gehaltene Hauptstimme stets eine einfachere Grundlage umschreiben wird, nämlich eine aus den Tönen bestehende, deren harmonischer Sinn den logischen Verlauf bestimmt, so ist eigentlich die laufende Einzelstimme selbst schon Manier und verliert natürlich diese Eigenschaft nicht durch Gegenüberstellung einer zweiten laufenden Stimme, vorausgesetzt nur, daß dieselbe nicht fortgesetzt nur in Terzen oder Sexten oder gar in Oktaven oder unisono sich der Hauptstimme als bloße verstärkende Parallelstimme zugesellt. Ganz gewiß eignet der fortgesetzt zweistimmig in Achteln Note gegen Note verlaufenden C-moll-Etüde von J. B. Cramer (Nr. 12 meiner Ausgabe) ein kontrapunktischer Charakter trotz der Gleichheit der Behandlung der beiden Stimmen, und auch der vierstimmig in Achteln gehenden C-dur-Etüde Cramers (Nr. 52 m. A.) werden wir diese Eigenschaft nicht absprechen können. Allerdings ist Vorbedingung für solches Urteil der wesentlich melodische Charakter der Bewegung beider Stimmen; mischt sich in eine oder gar in beide Stimmen in stärkerem Maße Akkordfiguration ein, so verschwindet der Charakter der gehenden Stimme und trotz der Durchführung der gleichen Bewegungsart hört der Satz auf, kontrapunktisch zu wirken, so z. B. in der zweistimmigen E-dur-Etüde Clementis (Nr. 20 m. A.).

Da Etüden eben Studien über ein technisches Motiv sind, das mit bewußter Absicht durchgeführt wird, so sind gerade in der besseren Etüdenlitteratur Belege, zum Teil ganz vortreffliche, auch für die kontrapunktischen Manieren in großer Zahl zu finden. Beispiele anzuführen ist nach den vorausgehenden Erörterungen nicht nötig; ich denke aber, daß der Kompositionsschüler Anlaß nehmen wird, besonders die Etüden von Cramer, Clementi, Moscheles, Chopin und Liszt auch einmal als

Kompositionsstudien anzusehen und zu würdigen und mehr in ihnen zu sehen als zweckmäßiges Material zur Dressur der Finger.

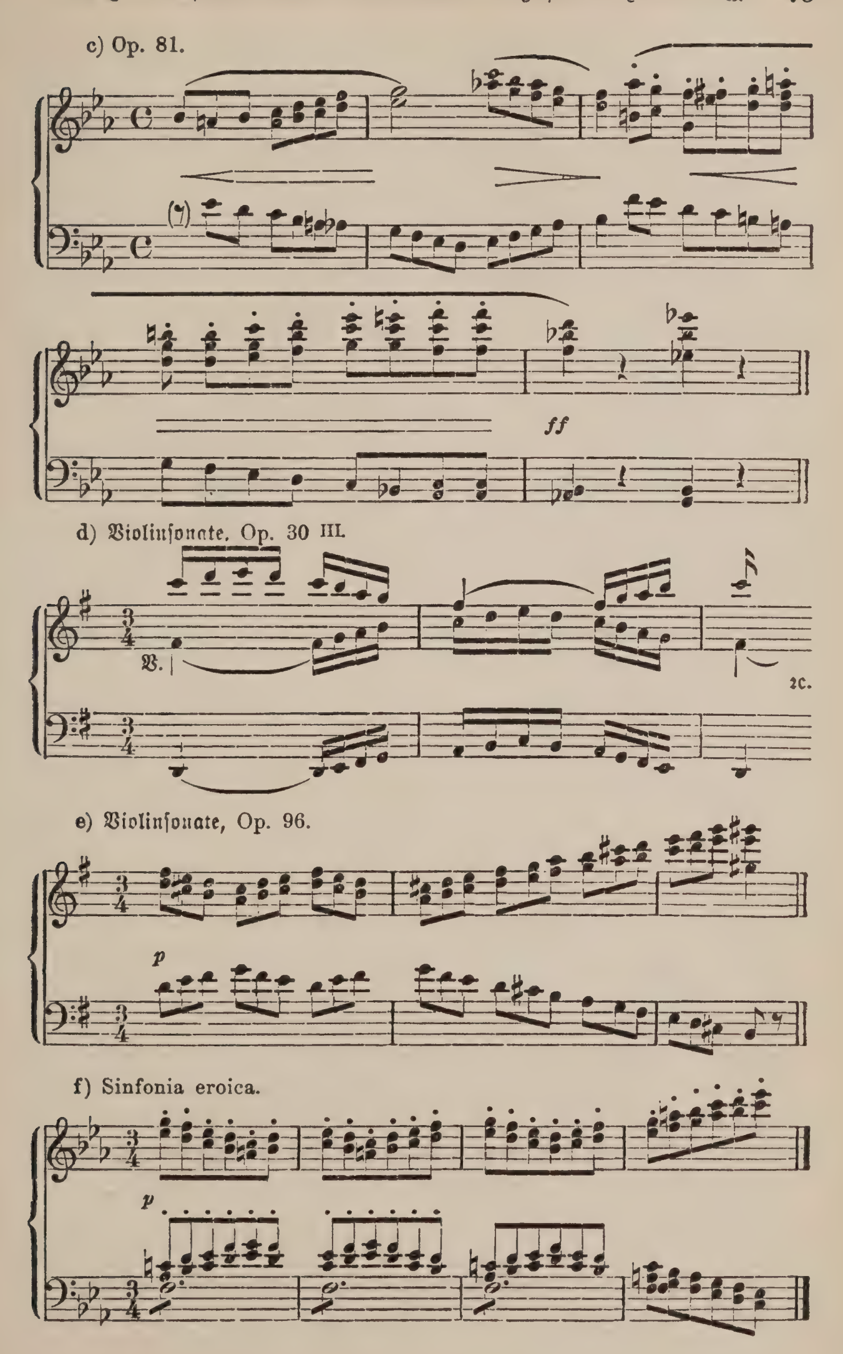
Wir werden also nicht anstehen, den bei Beethoven so häufig anzutreffenden Doppel- und Tripelläufen in Skalenform kontrapunktischen Charakter zuzusprechen, soweit dieselben nicht einfach parallel gehen, sondern mannigfach wechselnde Verhältnisse mit Bevorzugung der Gegenbewegung aufweisen. Ich begnüge mich, ein paar kleine Proben zu geben:

54. **a) Beethoven, Op. 54.**

b) Op. 57.
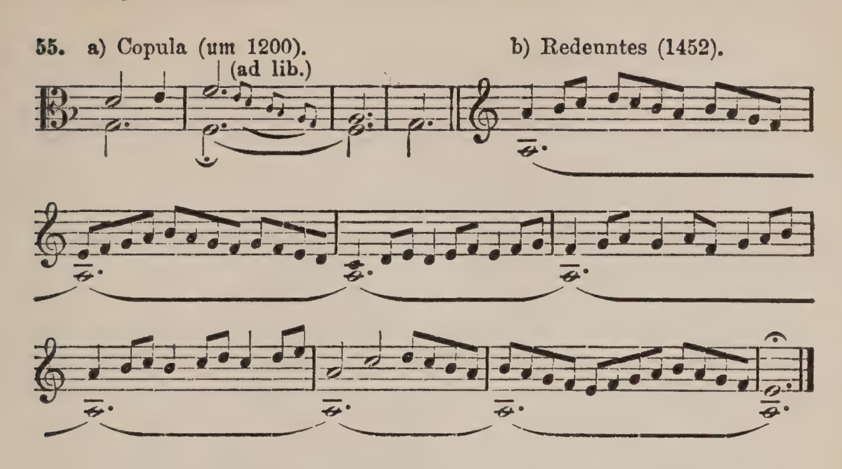
ff

ff
(*unisono!*) 2c.

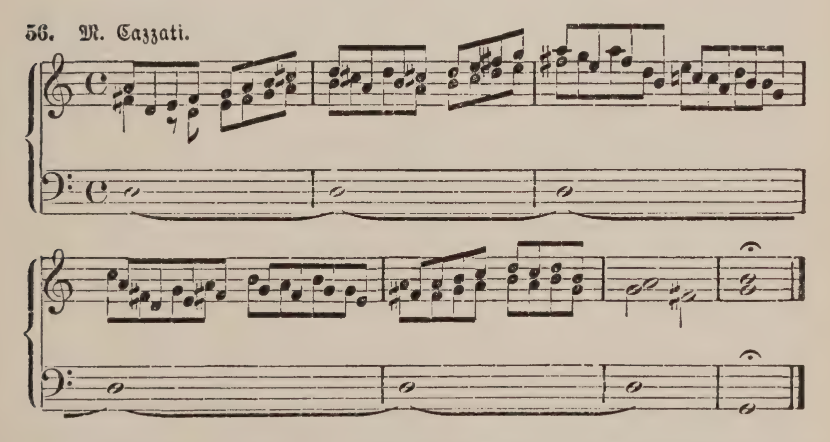

c) Op. 81.
(?)
ff
d) Violinsonate, Op. 30 III.
V.
2c.
e) Violinsonate, Op. 96.
p
f) Sinfonia eroica.
p

Das schon hervorgehobene probate Mittel der Abhebung der Stimmen gegeneinander dadurch, daß eine still steht, während die andere sich bewegt, erscheint auf die Spitze getrieben im Orgelpunkt, überhaupt in sogen. Haltetönen, d. h. dem Durchhalten von Tönen aus Verhältnissen, in die sie gehören, durch fremde Harmoniebildungen mit endlicher Wiederrechtfertigung ihres dauernden Erklingens durch Wiederherstellung des normalen harmonischen Verhältnisses, unter welchem der Halteton seinen Anfang nahm.

Haltetöne sind vielleicht die Urform der Mehrstimmigkeit. Da wir die Drehleier mit ihren unveränderlich schnurrenden Bordunen bis ins zehnte Jahrhundert zurückverfolgen können, der Dudelsack aber wahrscheinlich noch älter ist, auch das älteste Streichinstrument, die Chrotta, wohl seit Urzeiten Bordune gehabt hat, so liegt der Schluß nahe, daß die Uranfänge mehrstimmiger Musik im Weggehen von dem Haltetone (oder einer Oktave desselben) und der Wiederkehr zu demselben bestanden haben werden. In meiner Geschichte der Musiktheorie habe ich nachgewiesen, daß die ältesten Darstellungen der Lehre vom Organum dem entsprechen und daß keineswegs der Gesang in parallelen Quinten die Urform der Mehrstimmigkeit gewesen ist. So kann es uns denn auch nicht wundern, daß dauernd (noch im 14. Jahrhundert) die Organum genannte Form mehrstimmiger Komposition zu freien Gestaltungen über ausgehaltenen Tönen neigt, und daß schon um 1200 in den Erstlingsversuchen streng gemessener Mehrstimmigkeit der Orgelpunkt als Manier auftaucht. Sein ältester Name ist Copula. Seine normale Stelle ist die vorletzte Note des Cantus firmus, die modern ausgedrückt eine Fermate erhält und lang ausgehalten wird, sodaß die Oberstimme (der Discantus) eine Kadenz (eben die Copula) ausführen kann, welche aus zwei Hauptteilen besteht, der Wegwendung von dem Haltetone (aversus) und der Rückkehr zu ihm (conversus; vgl. Gesch. d. Musiktheorie S. 195). Franko (c. 1240) braucht zuerst den Terminus Organicus punctus für die Copula auf der Penultima. Später, im 15. Jahrhundert, nennen die Organisten die Kadenzen über Haltetönen Pausa oder (die längeren) Redeuntes (Umlauf, Wiederkehr), ein Name, der deutlich genug an den aversus und conversus erinnert (vgl. Paumanns Fundamentum organisandi in Chrysanders Jahrb. f. Musikw. II und andere Orgelbücher des 15.—16. Jahrhunderts). Daß die Copula wirklich nichts anderes als eine Kadenz auf der Penultima war, beweisen die Beispiele in Wooldridges Oxford-History of Music Bd. 1 (1901), die dem sogenannten Antiphonarium Medicaeum in Florenz entnommen sind (Kompositionen der Pariser Meister um 1200). Je ein Beispiel der Copula und der Redeuntes mag hier Platz finden.
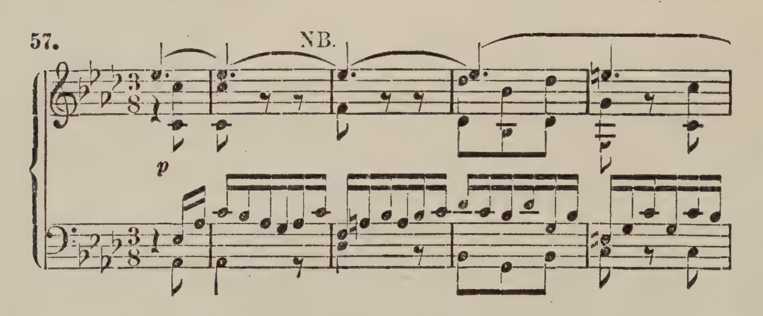


Der Orgelpunkt ist, nachdem er so früh schon gefunden, nicht wieder außer Gebrauch gekommen und spielt auch in der Instrumentalkomposition des 17. Jahrhunderts eine große Rolle. Auffallend pflegt ihn Maurizio Cazzati, der Lehrer von G. B. Vitali, und zwar ganz besonders in den Schlußsätzen seiner Sonaten auf die vorletzte Note, welche die Dominante der Tonart ist, z. B. in der Kanzone La Soda v. J. 1642 (für 2 Violinen und Baß; vgl. auch Nr. 76):



Wenn auch von diesen keimenden Bildungen ein weiter Weg ist bis zu Orgelpunkten wie dem auf A im Gloria der Beethovenschen Missa solemnis oder dem auf D in Brahms' Deutschem Requiem und vollends dem Schlusse des ersten Satzes der 9. Symphonie mit seiner mysteriösen Umschreibung des fortgesetzten Wechsels zwischen D und A im Baß, so liegt doch dieser Weg offen zu Tage und der Sinn der

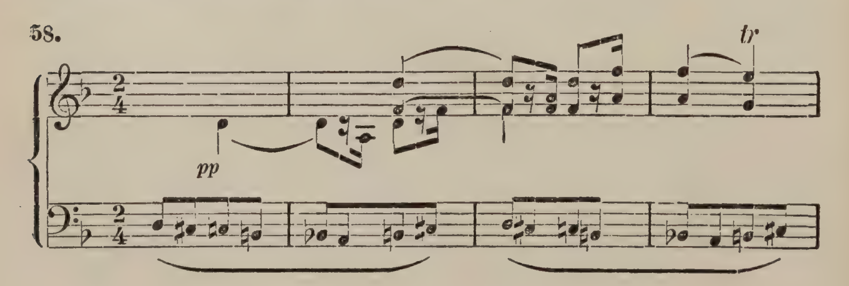
einfacheren wie der kompliziertesten Bildungen ist derselbe: eine Stimme (gewöhnlich der Baß) erscheint auf einen Ton festgebannt, während die anderen sich bewegen. Jenachdem eine solche Festbannung einer Stimme zu Anfang oder zu Ende eines Satzes auftritt, ist natürlich ihre Wirkung eine sehr verschiedene. Zu Anfang wird sie je nach der Größe des Vorwurfs behagliche Ruhe und Beschaulichkeit verraten, wie z. B. in Beethovens Pastoralsymphonie und Sonata pastorale (op. 28), oder aber für einen Riesenaufbau ein breites Fundament legen wie im Vorspiel von Wagners Rheingold. Am Schluß bedeutet sie immer die Vorbereitung des endlichen Stillstandes aller Bewegung; ein Orgelpunkt auf der abschließenden Tonika ist immer schon bei seinem Beginn das Ende des eigentlichen musikalischen Lebens der Baßstimme, auf der Dominante bedeutet er einen gewaltig gedehnten Schlußschritt von der Dominante zur endgültig schließenden Tonika.
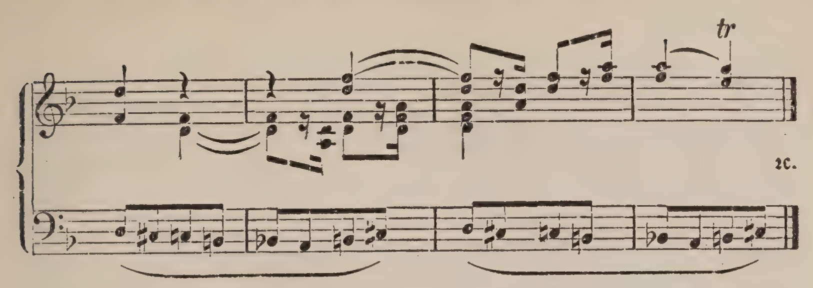
Durch fremde Harmonien durchgehaltene höhere Töne wie das es[2] der Klarinette im Andante der C-moll-Symphonie Beethovens:



sind seltene Wagnisse, doch ebenso zu verstehen und auch in der Wirkung den Orgelpunkten verwandt.
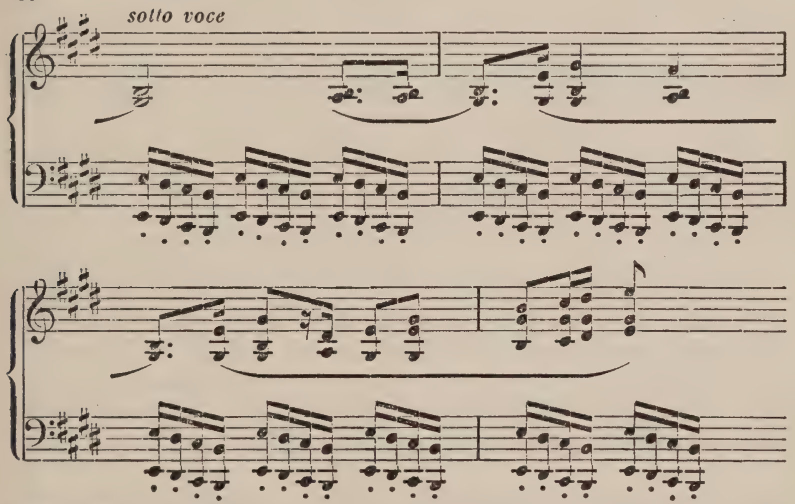
Die orgelpunktartige Bildung zu Ende des ersten Satzes der 9. Symphonie mag zugleich vorläufig den Weg zum Verständnis des Ostinato weisen, d. h. der Festhaltung eines Motivs von kürzerer oder längerer Ausdehnung in derselben Tonlage, während im übrigen das musikalische Gestalten seinen Gang weiter geht:
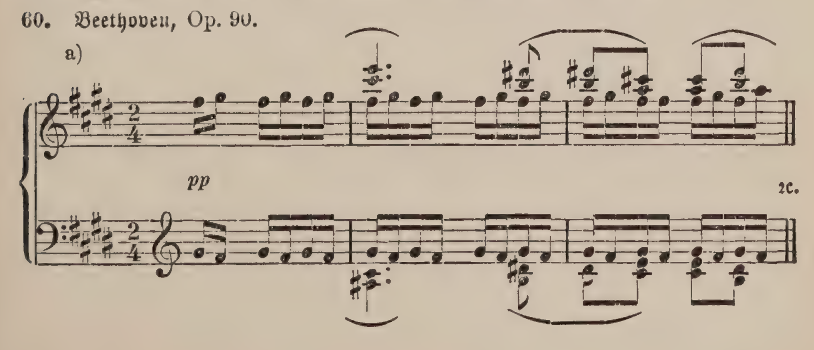




Figurative Umschreibungen eines Haltetones sind durchaus als gleichbedeutend mit einfachen oder tremolierten Haltetönen anzusehen, bringen aber natürlich einen neuen, eigenartigen Reiz in den Satz. Ich erinnere z. B. an die Bravour-Oktavenstelle der As-dur-Polonäse Chopins:

59.

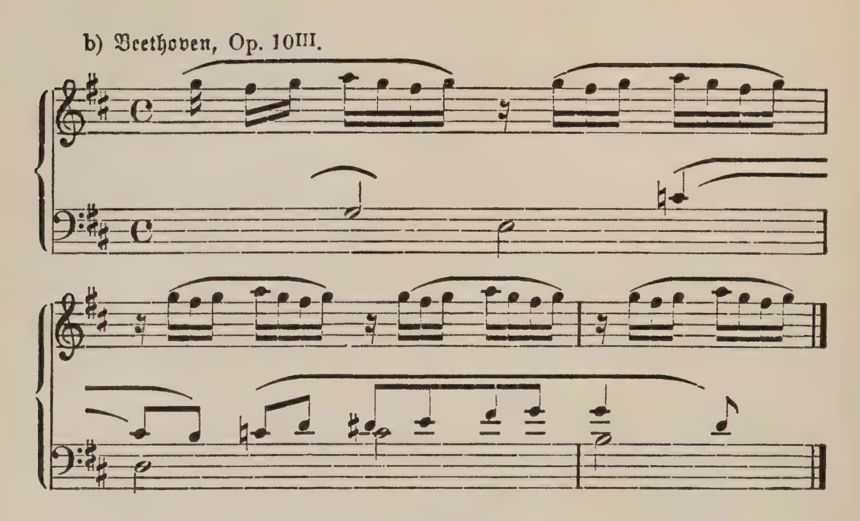


deren Verwandtschaft mit dem vorigen Beispiel augenfällig ist, oder an die zahlreichen Beispiele triller- oder doppelschlagartiger Verbrämung eines Haltetones mit seinen melodischen Nachbarstufen wie hier:

60. Beethoven, Op. 90.

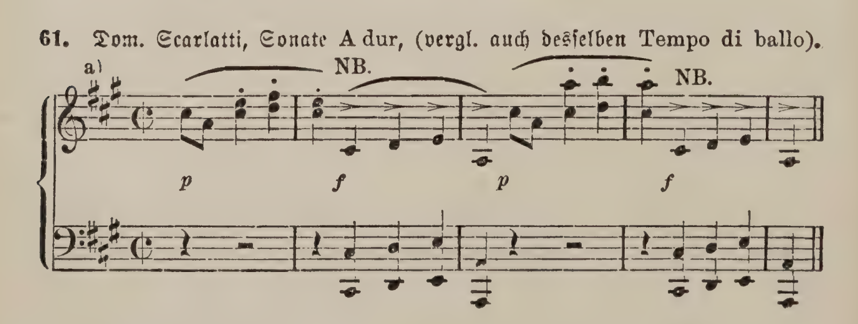


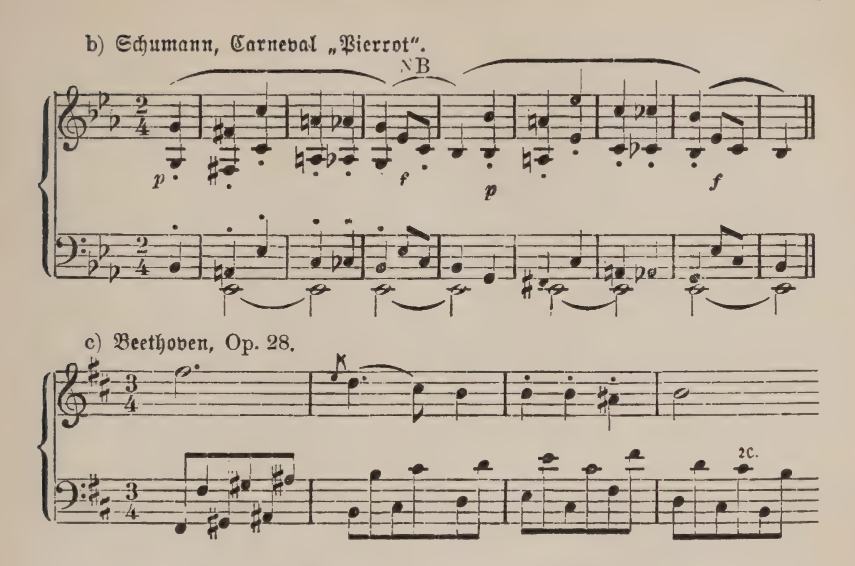
b) Beethoven, Op. 10III.



Aber die Umschreibungen des Haltetones können noch bestimmter motivischen Charakter annehmen, sodaß das Hauptinteresse sich auf das fortgesetzt wiederholte Motiv konzentriert und die anderen Stimmen sich um dasselbe zu bewegen scheinen. In solchen Fällen liegt die polyphone Wirkung in dem Widerspruch zwischen der Konstanz und Beharrlichkeit der einen Stimme und der freien Beweglichkeit und fortschreitenden Entwicklung der anderen. Gern schiebt sich das obstinate Motiv als eigensinniger Refrain zwischen die entwickelten Partien, so in Scarlattis A-dur-Sonate und im „Pierrot" des Schumannschen Karneval; fast ganz homophon ist der Effekt in dem rührend naiv beschränkten Beethovenschen Triothema (Fig. 61 c):

61. Dom. Scarlatti, Sonate A dur, (vergl. auch desselben Tempo di ballo).





Schließlich kommen wir so zu dem im großen Maßstabe durchgeführten Basso ostinato der Chaconne und Passacaglia, dessen Sonderwirkung auf demselben Gegensatze beruht. Diese werden uns weiterhin speziell beschäftigen.

§ 6. Freie Imitation.

Einzelne unserer früheren Beispiele zeigen bereits gelegentliche Imitationen der Motivbildung der Hauptstimme durch die Nebenstimmen (z. B. Nr. 32, 33a und b, 34, 35d, 38, 49, 53h), doch nur in der Gefolgschaft anderer Eigenschaften, wegen deren wir sie anzuführen hatten. Ohne Zweifel gehört aber auch die Imitation als solche zu den kontrapunktischen Manieren, und zwar nicht nur die streng durchgeführte, sondern auch die gelegentliche, fast ungewollt sich darbietende. Die Provenienz der Imitation im Nacheinander der Mehrstimmigkeit aus dem Vokalsatz haben wir bereits im ersten Bande zu erkennen Gelegenheit gehabt. Es ist aber nun an der Zeit, dieselbe für den Instrumentalsatz als höchst wirksames Reizmittel gleichfalls in Betracht zu ziehen und ihre reichliche Verwendung in den Werken aller guten Meister zu betonen. Wie bereits §. 1 hervorgehoben, schließt die nachfolgende Imitation einer Stimme durch die andere die Stimmen in höherem Maße zusammen als die gegensätzliche Behandlung der Stimmen. Ein Blick auf Fig. 54b lehrt aber, daß hervorstechende Imitationen von Figuren, welche den schlichten Verlauf in Sekund-

anschlüssen auffällig unterbrechen, doch zugleich die Stimmen scharf gegen einander abheben, sofern die Nichtgleichzeitigkeit der Ausführung der betreffenden Figuren besonders bemerkt und als Gegensatz empfunden wird, obwohl durch das Erkennen der Imitation die Stimmen zu einander in innige Beziehung treten. Die Wiederkehr gleicher Motive bildet ein geistiges Band; denn sie dokumentiert Einheitlichkeit des Inhalts, Uebereinstimmung des Ausdrucks, Zusammenwirken zu einem Zwecke.

Die mancherlei möglichen Einführungen des Kunstmittels der Imitation sind nun aber keineswegs ästhetisch gleichwertig oder, satztechnisch ausgedrückt: sie können mehr oder weniger stark kontrapunktisch im engeren Sinn sein, d. h. die Stimmen in größerem oder geringerem Maße verselbständigen. Jenachdem die imitierenden Stimmen sich nur einer führenden anschmiegen und unterordnen, oder aber derselben den Rang streitig machen und durch die Uebernahme des imitierenden Motivs selbst für den Fortgang bestimmte Bedeutung erlangen, wird man von einer durch kontrapunktische Kunst gezierten homophonen oder aber einer wirklichen polyphonen Komposition reden müssen. Doch haben wir allerdings auch schon zum voraus angedeutet, daß der anzustrebende Idealstil der Zukunft, zu dem das 19. Jahrhundert schon sehr bedeutsame Ansätze gebracht hat, den Gegensatz von Homophonie und Polyphonie aufhebt und über eine Mehrheit von Stimmen frei verfügt, die in einer Homophonie höherer Art aufgehen, derart, daß man trotz des wechselnden Eingreifens der Stimmen, trotz ihres bedeutsamen Hervortretens als Träger des Ausdrucks doch nicht im Sinne der Polyphonie des 16. Jahrhunderts mehr von einem Wechsel der Führerrolle sprechen kann, weil es eben in der den ganzen Apparat der beteiligten Stimmen mit einem einheitlichen Willen durchdringenden gesteigerten Schreibweise eine Hauptstimme und Nebenstimmen so wenig giebt wie gleichberechtigte Stimmen, von denen jede beansprucht, von Zeit zu Zeit Hauptstimme zu werden. Indem wir dieses hohe Ziel unausgesetzt im Auge behalten, müssen wir doch nicht nur für weiter zurückliegende Epochen, sondern auch für die Gegenwart und Zukunft die Möglichkeit und Berechtigung einfacherer Formen der Konzeption anerkennen und daher für die uns hier eben beschäftigende Manier der vorübergehenden zwanglosen Imitation zunächst drei Stufen aufstellen, nämlich:

1. die durchaus gelegentliche, der führenden Stimme ihre Herrschaft nicht streitig machende, also nur **begleitende Imitation**;

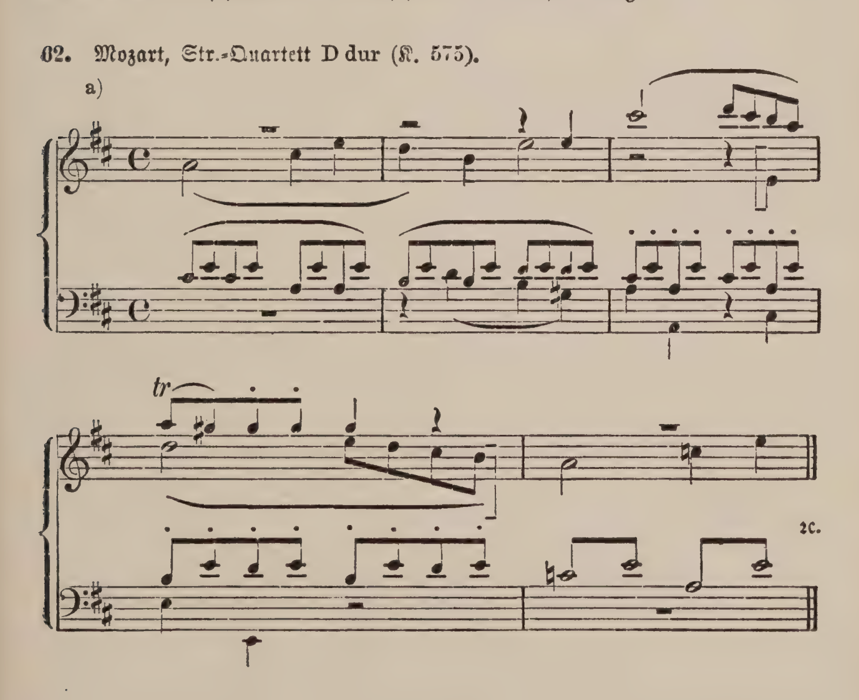
2. die in die thematische Gestaltung selbst eingreifende, deren Entwicklung wesentlich mitbestimmende, sogar einen Teil derselben bildende, also die **thematisch konstitutive Imitation**;
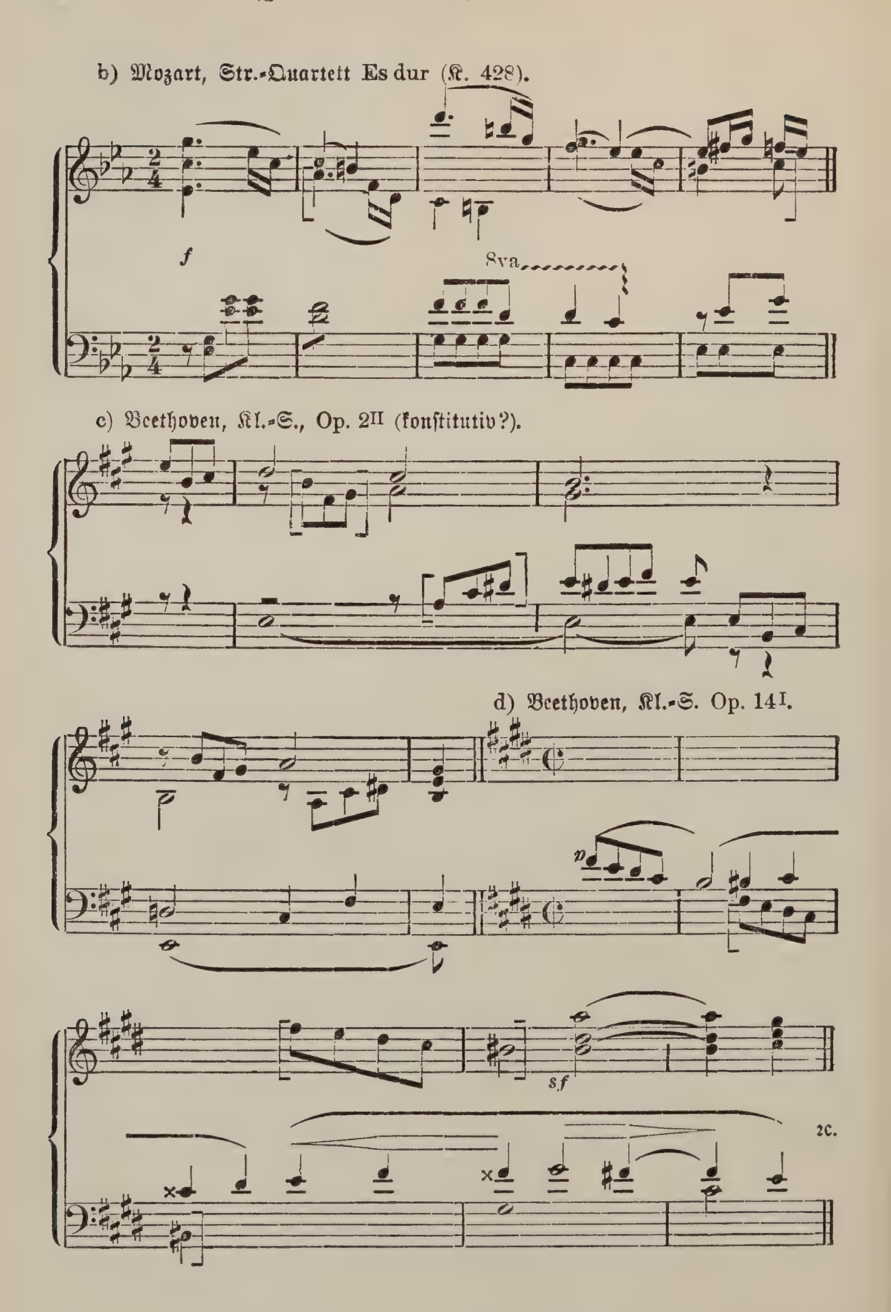
3. die mit künstlerischer Absicht thematische Bildungen wechselnd den einzelnen beteiligten Stimmen zuweisende, dieselben im bunt wechselnden Geschiebe der Stimmen verarbeitende, die **Imitation der thematischen Arbeit**.

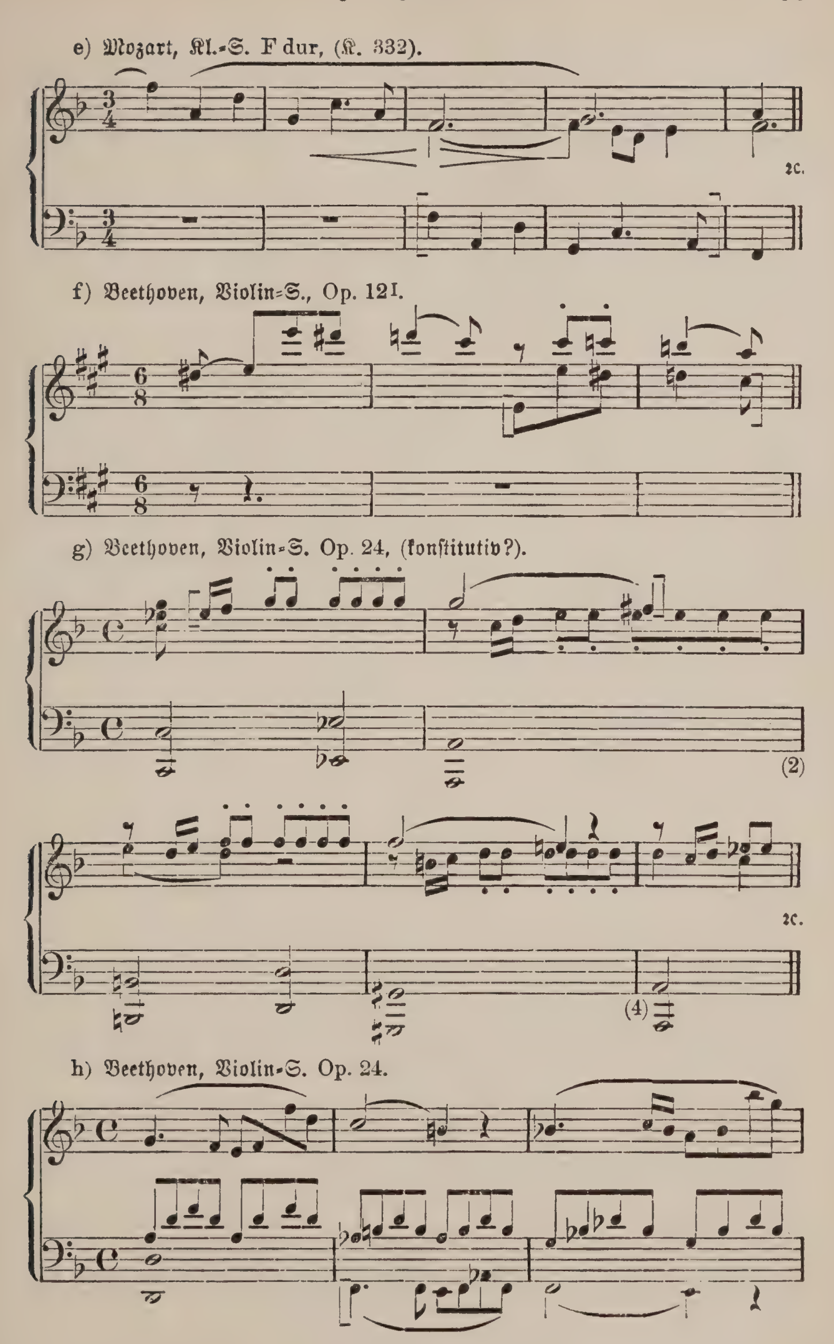
Wir wollen uns nicht mit müßigen Abwägungen der größeren oder geringeren Vorzüglichkeit der einen oder anderen Art der Imitation herumschlagen; auch die zerfließenden Grenzen zwischen den drei Arten sollen uns keine Skrupel machen. Ich denke aber, daß die Aufstellung der genannten drei Gesichtspunkte uns Dienste thun wird.

Die durchaus gelegentliche, begleitende Imitation ist als solche dadurch erweislich, daß ihre Beseitigung, ihre Ersetzung durch irgend welche andere Form der harmonisch füllenden Begleitung ohne wesentliche Einbuße, jedenfalls ohne Störung des eigentlichen thematischen Verlaufs möglich wäre. Eine kleine Auswahl von Beispielen mag das veranschaulichen. Pedanterie ist bei diesen Unterscheidungen wie gesagt nicht am Platze, und ich gebe gern zu, daß eins oder das andere Beispiel manchem ohne die Imitation seiner besten Eigenschaften beraubt und in seinem Wesenskern zerstört erscheinen würde. Die Vergleichung mit den Beispielen der andern Kategorien wird aber dennoch einen Unterschied offenbaren, dessen Erkenntnis auch ohne viele Worte lehrreich wirkt und die Phantasie in verschiedener Weise anregt.

62. Mozart, Str.-Quartett D dur (K. 575).




b) Mozart, Str.-Quartett Es dur (K. 428).
f
8va
c) Beethoven, Kl.-S., Op. 2II (konstitutiv?).
d) Beethoven, Kl.-S. Op. 14I.
p
sf
2c.


e) Mozart, Kl.-S. F dur, (K. 332).
ꝛc.
f) Beethoven, Violin-S., Op. 12I.
g) Beethoven, Violin-S. Op. 24, (konstitutiv?).
(2)
ꝛc.
(4)
h) Beethoven, Violin-S. Op. 24.

i) Beethoven, Violin.-S. Op. 12 II.

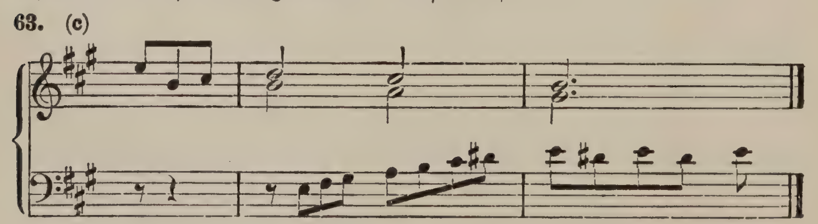
NB.

NB.
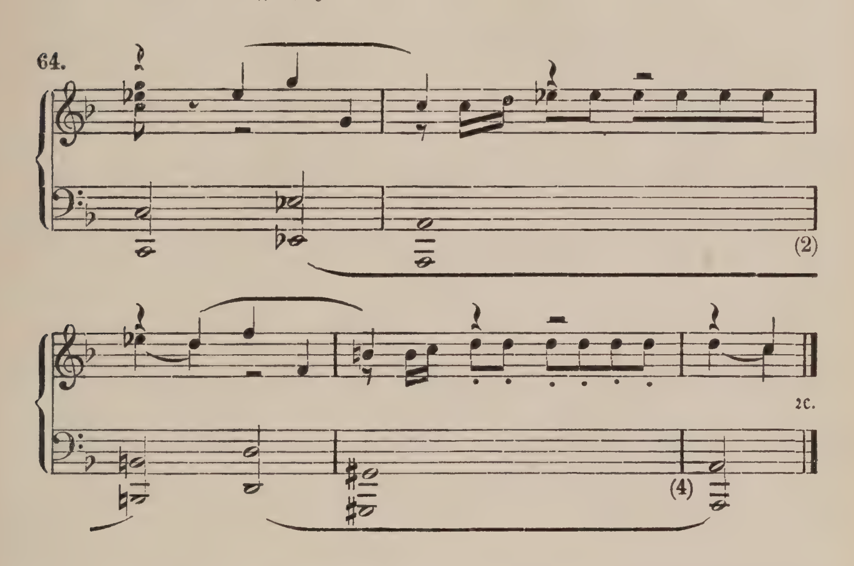
k) Mozart, Str.-Quintett G moll.

Bei den Beispielen c und g ist gewiß die Imitation so stark am Zustandekommen des Themas beteiligt, daß man fragen kann, ob da noch von gelegentlicher Imitation gesprochen werden kann; und doch — würde nicht für c ein Ersatz wie etwa der folgende beweisen, daß das Thema doch ohne die Imitation komplett ist:

63. (c)
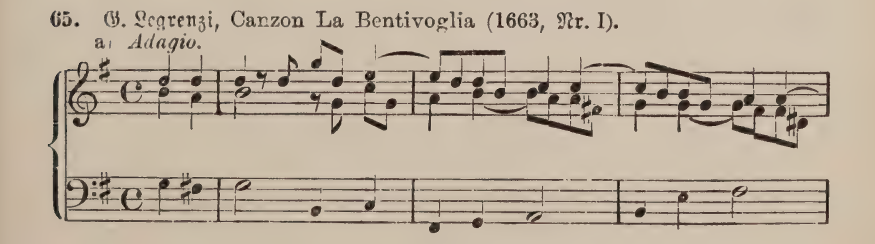


Bei g liegt insofern die Sache komplizierter als die imitierende Stimme (Klavier) die eigentlich führende ist, sodaß sozusagen die Violine voraus imitiert(!), indem sie jedesmal zu der neuen zweitaktigen thematischen Bildung der Klavierstimme die Brücke schlägt. Wollte man etwas weglassen und durch andere Begleitung ersetzen, so könnte das nur die Violine treffen, z. B.:
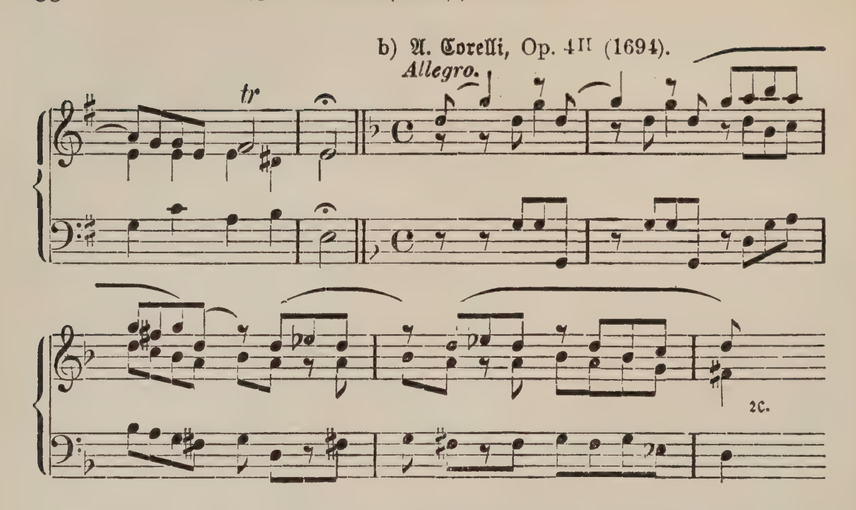


Daß so das eigentliche Thema liegt, ergiebt der Fortgang und Schluß der Periode mit Bestimmtheit.

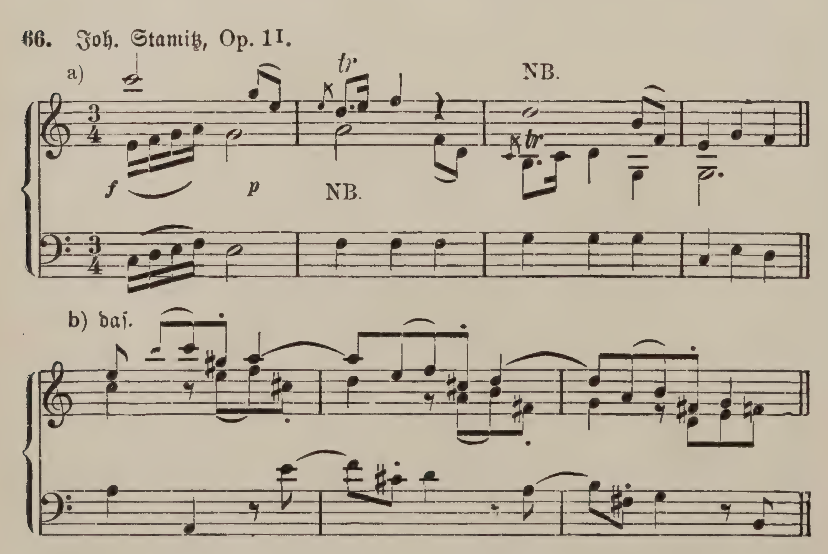
Ungleich reizvoller als diese oft nur Stillstände und Leeren füllenden, gelegentlich begleitenden Imitationen sind die am Themabau wesentlich beteiligten **konstitutiven Imitationen**. Dieselben sind bereits der Kleinkunst der italienischen Kanzonenkomponisten und der deutschen Suitenkomponisten des 17. Jahrhunderts geläufig; ich will nicht wieder auf die zum Teil unbehilflichen Stücke um 1620 zurückgreifen, sondern begnüge mich mit je einem Beispiel von G. Legrenzi und Corelli:

65. G. Legrenzi, Canzon La Bentivoglia (1663, Nr. I).

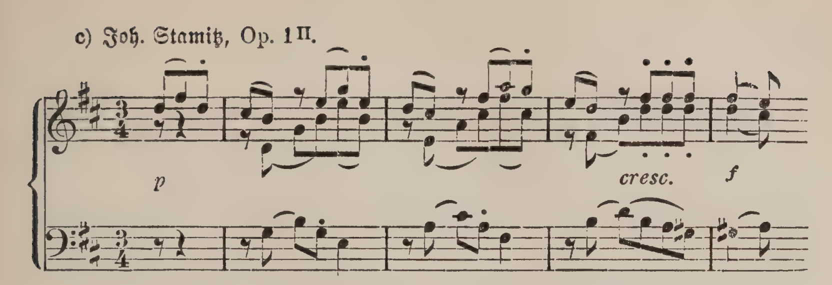




In steigender Vollendung, thatsächlich schon dem Ideale nahe kommend, das wir für die Zukunft anstreben als Absorption der kontrapunktischen imitatorischen Mittel durch eine Homophonie höherer Ordnung, tritt uns die konstitutive Imitation in zahlreichen Fällen bei Johann Stamitz entgegen, besonders in seinen sechs Orchestertrios, op. 1.



c) Joh. Stamitz, Op. 1 II.



Das ist ganz moderne Technik, wirkliche durchbrochene Arbeit wie bei Beethoven oder Brahms. Ich schließe deshalb diese Gruppe mit wenigen Beethovenschen Beispielen:

67. Beethoven, C moll-Trio, Op. 1 II.

a)

Kl. Violine. Klavier. pp Vc. f sf
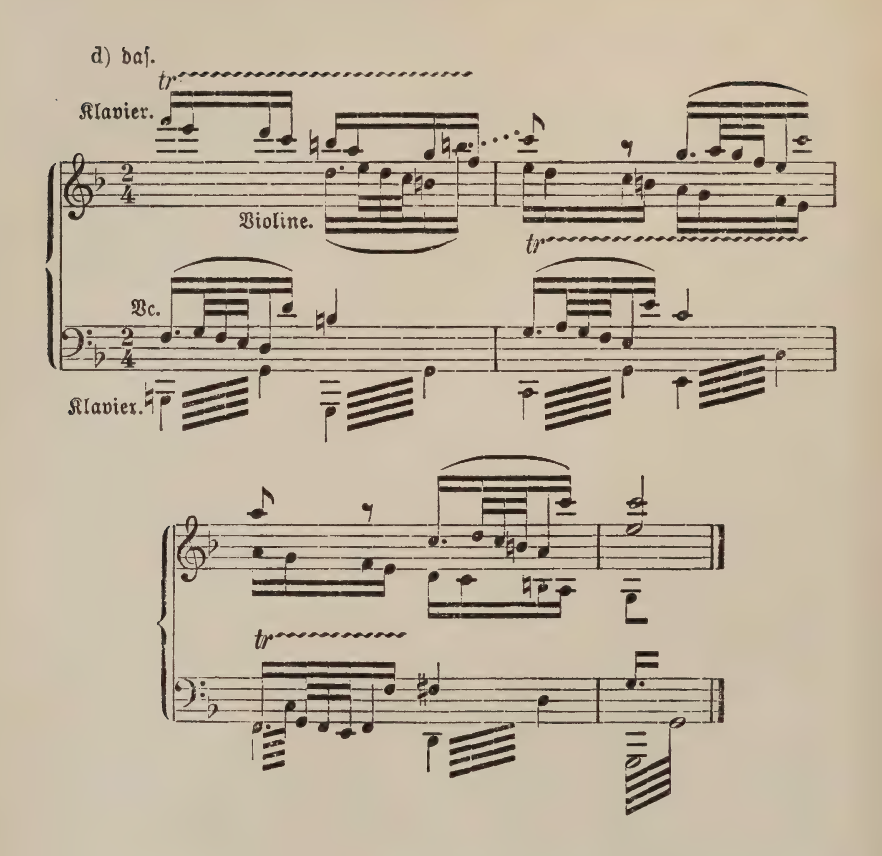
b) Beethoven, Es dur-Trio Op. 70 II.

tr Kl. V. tr tr Vc. tr Kl.

c) Beethoven, D dur-Trio, Op. 70 I.

Vc. cantabile

Kl. V. cresc. rinforzando Kl. p

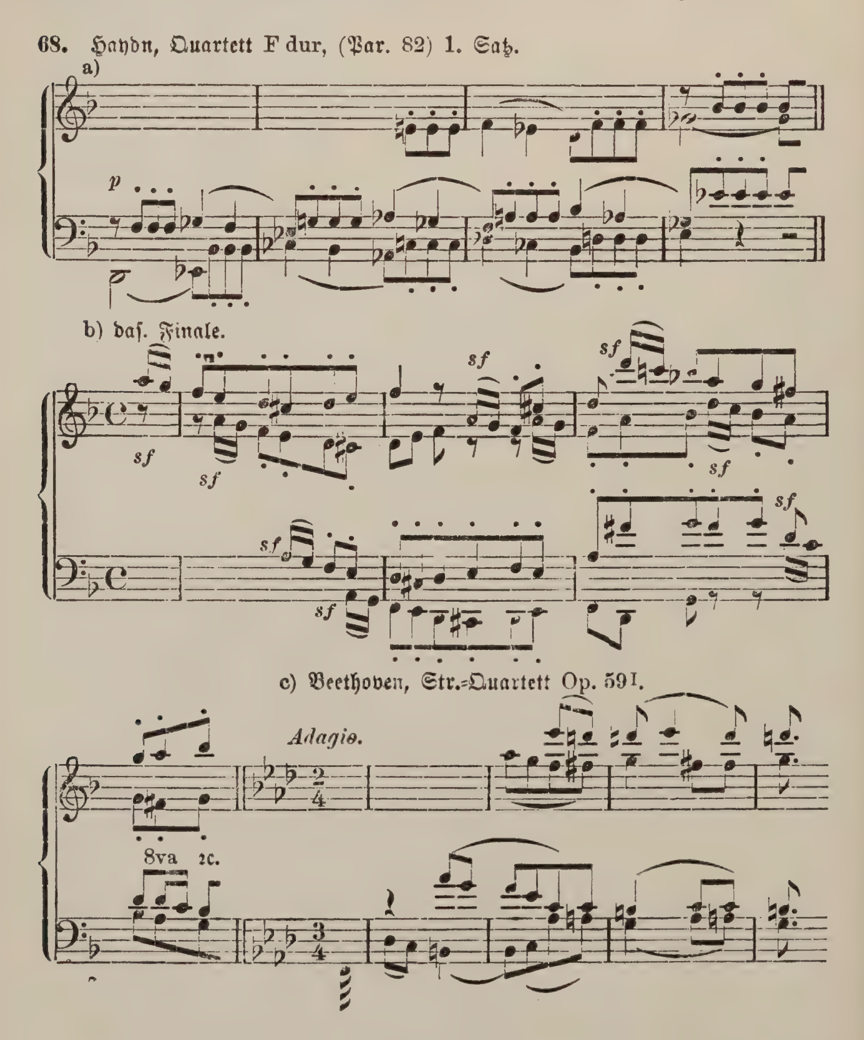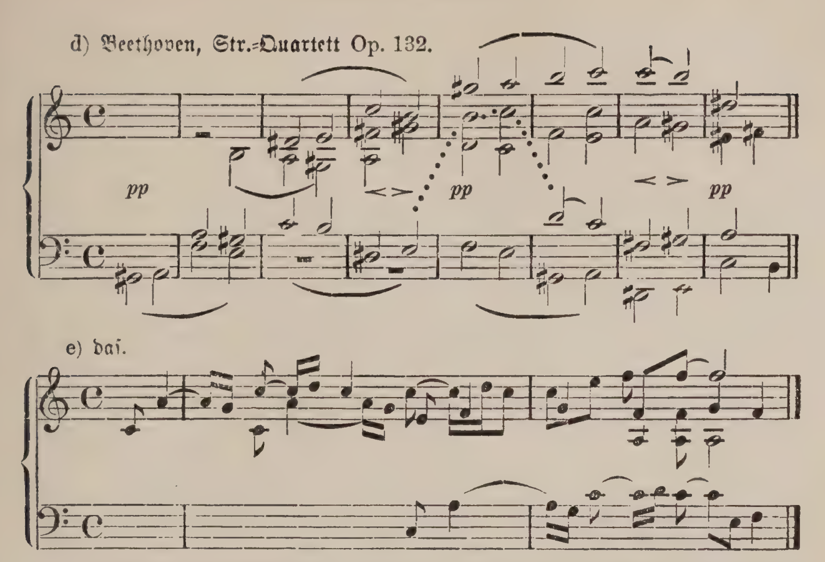


Das Eindringen der thematischen Arbeit in die Themenbildung selbst hat bereits im ersten Bande unsere Aufmerksamkeit auf sich gezogen (S. 453 ff.). Wenn wir nunmehr in unseren folgenden Arbeiten die motivische Imitation in engem Abstande spezieller ins Auge fassen, so entfernen wir uns damit scheinbar kaum nennenswert von der Art zu arbeiten, welche der erste Band lehrte. Es ist aber, wenn wir uns genaue Rechenschaft geben, doch ein sehr wichtiger neuer Faktor in unsere Auffassung des Verhältnisses der Stimmen zu einander getreten, der das „Zerbrechen der Themen" in der Durchführung in anderem Lichte zeigt. Unsere frühere Darstellungsweise wies der Durchführung eine wesentlich analytische Rolle zu, wie dies im Hinblick auf die homophone Konzeption des Themas nicht anders sein konnte; es handelte sich darum, in der Durchführung nur Bruchstücke der Themen in bunter Mischung zu zeigen und das Zusammenschließen zum Thema in seiner originalen vollständigen Gestalt zu meiden. Jetzt sind wir in der Erkenntnis soweit fortgeschritten, daß uns diese negative Bestim-

mung nicht mehr genügen kann; wir fordern mehr, nämlich ein leitendes synthetisches Prinzip für die thematische Arbeit und finden ein solches in der Zusammenfassung der Stimmen zu gemeinsamem Wirken. Es ist darum nicht Zufall und nicht die Benützung einer der vielen Möglichkeiten, wenn in der Durchführung, überhaupt in den „gearbeiteten" Teilen (Uebergangspartien, Einleitungen, Coden) die Imitation so stark herangezogen wird, vielmehr offenbart sich darin ein Uebergehen in den polyphonen Stil. In der neueren Musik sind die eigentlichen Themen gewöhnlich homophon konzipiert, die Uebergangs- und Durchführungspartien dagegen mehr polyphon. Daß das nicht etwa eine anfechtbare Stilmengerei ist, lehrt ein Blick auf die Glanzzeit der Fugenkomposition, welche gerade die umgekehrte Ordnung für die Gruppierung der Stilgattungen zeitigte: strenge Polyphonie für die thematischen Teile (die „Durchführungen" des Themas) und mehr homophones, einfacheres Wesen für die Zwischenpartien, die Divertissements oder Intermezzi. Das eine ist sowenig Stilmengerei wie das andere, vielmehr muß die Möglichkeit der Gegenüberstellung der beiden Stilarten als eine sehr wichtige und sehr ergiebige Bereicherung des künstlerischen Ausdrucks hervorgehoben werden. Damit soll keineswegs die Möglichkeit bestritten werden, einen weit ausgeführten Sonatensatz ohne Uebertreten auf das Gebiet der Polyphonie zu schreiben; giebt es doch auf der anderen Seite auch Fugen und Fugati in Menge, welche auch die Intermezzi streng im polyphonen Stile halten. Aber je tiefer wir in das Wesen des polyphonen Stils eindringen, desto mehr werden wir in demselben etwas Gesteigertes, Höheres erblicken und das Bedürfnis empfinden, Sätze von tieferem Gehalte und kühnerem Fluge in diese höhere Sphäre zu heben.
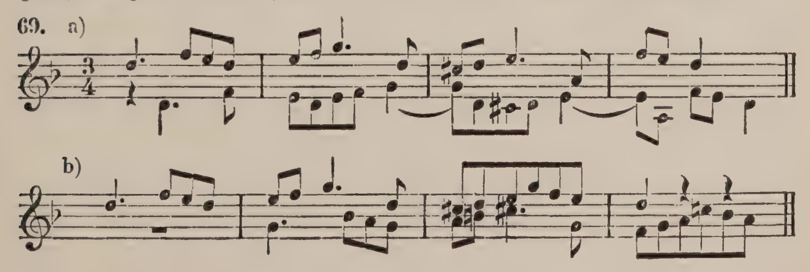
Jene im ersten Bande öfter berührte Art der Beteiligung mehrerer Stimmen an der Fortspinnung, welche thematische Gebilde bald in der einen, bald in der anderen auftauchen läßt, erscheint uns jetzt schon viel deutlicher als nicht zur eigentlichen Polyphonie gehörig; ob die nur begleitenden Stimmen zeitweilig anders zur Hauptstimme gruppiert werden, derart, daß die führende Melodie bald oben, bald unten, bald irgendwo in der Mitte liegt, tangiert ja doch das Wesen des homophonen Satzes gar nicht. Erst die Verschränkung, die zeitliche Ineinanderschiebnng thematischer Motive ist wirklich polyphon. Darum thun wir wieder einen Schritt vorwärts zur wirklichen Polyphonie, wenn wir diese Art motivischer Imitation speziell ins Auge fassen. Die konstitutive Imitation ist schließlich doch noch immer nur eine Abart der aus einer Stimme in die andere überspringenden homophonen Konzeption, die wir im Chorliede mehrfach antrafen (vgl. auch Bd. I, S. 183), nur ist das Ueberspringen kein vollständiges, da die Enden der Motive in den einzelnen Stimmen gegeneinander überragen. Wirklich polyphon ist die Imitation, wenn wohl die Einsätze der einzelnen Motive merklich hervortreten, aber die Führung nicht bei jedem neuen Einsatze an die betreffende Stimme

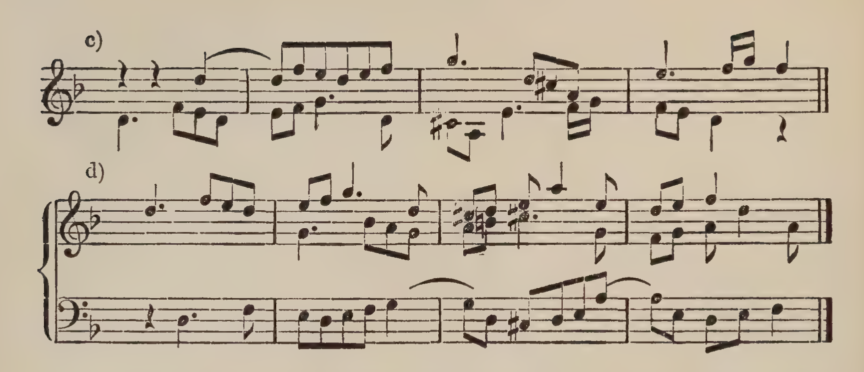
übergeht, vielmehr die Stimmen neben einander weitergehend das Interesse in Anspruch nehmen und von einer führenden Stimme (Hauptmelodie) nicht mehr gesprochen werden kann. Wenn auch die folgenden Beispiele, die ja homophonen Sätzen entnommen sind, diesen letzten Anforderungen nicht ganz entsprechen, so sind sie doch geeignet, an der Eingangspforte zum Gebiete der durchgeführten Polyphonie als Spezimina der möglichsten Annäherung an dieselbe zu figurieren:





Ueber die techniſche Handhabung der freien Imitation bedarf es für denjenigen, der ſeinen Kurſus in den verſchiedenen Setzmanieren des einfachen Kontrapunkts abſolviert, d. h. ſich gewöhnt hat, innerhalb gegebener Bedingungen (rhythmiſche Natur und immanente Harmonie des Cantus firmus) Stimmen einer beſtimmt vorgeſchriebenen Bewegungsart zu erfinden, keiner beſonderen Anleitung. Iſt das nachzuahmende Motiv ſo lang, daß es mehrere Harmonieſchritte involviert, ſo iſt damit für die Nachahmung vor Ablauf des Endes eine entſprechend verſchobene Harmonie ſelbſtverſtändlich und es werden für eine Nachahmung, die als ſolche voll aufgefaßt werden kann (d. h. eine die Lage im Takt nicht ganz verleugnende) immer nur wenige Abſtände in Frage kommen können. Die im 16. Jahrhundert ſo beliebten Nachahmungen im kürzeſten Abſtande, nämlich dem nur einer Zählzeit (Fuga sub minimam), iſt mit Recht in neuerer Zeit zu Gunſten von Nachahmungen zurückgetreten, welche die volle Auffaſſung der Nachahmung als ſolcher zulaſſen, d. h. ſolchen, bei denen die hervorſtechenden melodiſchen Ecken gleiche Lage im Takt haben, alſo z. B. von dieſen drei Formen:





ist die bei b darum vorzuziehen, weil sie die Lage der Motive im Takt konserviert; die bei a und c leuchten nur dadurch als ebenfalls schlicht und gefällig ein, weil sie sich (wie b) rhythmisch komplementär zur vorangehenden Stimme verhalten, deren Stillstände sie überbrücken. Die kleinen Beispiele sind streng kanonisch; das wird wohl bei b mit Sicherheit vom Hörer erkannt, aber nicht bei a und c.

Eine nützliche Vorübung für die späteren Arbeiten im frei erfundenen Kanon, auch schon für die Engführungen in der Fuge ist das geflissentliche Versuchen von Imitationen beliebig gewählter Motive von zwei Takten Umfang, bei längeren mit Erlaubnis, Aenderungen in der zweiten Hälfte der vorangehenden Stimmen zu machen, um gute Imitationen zu ermöglichen; diese Erlaubnis wird noch erweitert, wenn auch eine dritte und gar eine vierte Stimme die Imitation mitmachen sollen (Fig. 69 d).

Zehntes Kapitel.

Der Satz a due canti.

---

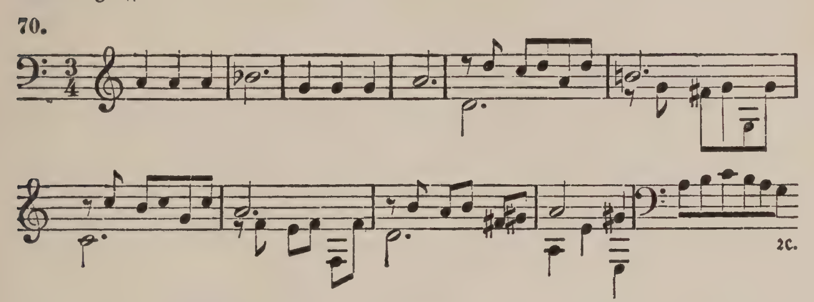
§ 1. Das Duo (Violinsonate).

Es ist weder ein zufälliges Ergebnis noch ein durch absichtliche Wahl herbeigeführtes, daß unter den Belegbeispielen des vorigen Kapitels die Duos (Sonaten für eine Violine [Flöte, Horn] mit Klavier) und Triosonaten (für zwei Violinen mit beziffertem Baß) stark vertreten sind. Denn gerade bei diesen Ensembles macht sich zwingend das Bedürfnis geltend, zwei Stimmen stärker gegen einander zu verselbständigen. Weder das für sich allein das gesamte Tongebiet beherrschende Klavier, noch das vier verwandte Instrumente zu diesem Zwecke vereinende Streichquartett, noch auch das volle Orchester haben (abgesehen natürlich vom historischen Werdeprozesse) direkten Anlaß zum Herausgehen aus der homophonen Konzeption mit einer Hauptstimme, deren Inhalt die begleitenden Stimmen harmonisch ausdeuten und rhythmisch beleben. Der Chorsatz wird im allgemeinen nur schwanken zwischen Homophonie (kompakt Note gegen Note) und durchgeführter Polyphonie (eine Alternative, die ja auch die Klavier- und Orgellitteratur durch förmliche Epochen bestätigt), aber nur ganz ausnahmsweise zwei Stimmen verselbständigen, während die anderen sich unterordnen. Das vokale Duett aber tritt natürlich als vollständiges Analogon neben das instrumentale Duo, während das Lied für eine Singstimme mit Begleitung zwar der Kontrastierung und Hebung durch Entwicklung kontrapunktischer Elemente in der Begleitung fähig ist, dieselbe aber nicht direkt fordert. Der naheliegende Gedanke, daß eine Komposition für Violine (Cello, Flöte, Horn, Klarinette) und Klavier in eine Linie zu stellen sei mit dem Klavierlied, ist doch abzuweisen, da zwei Instrumente in ganz anderem Maße Anspruch haben, koordiniert zu werden, als eine Singstimme und ein Instrument; redende Stimme in dem Sinne einer einen Worttext interpretierenden Singstimme kann ja doch eine In-

strumentalstimme nie werden, es wird daher zwischen der Singstimme und etwa einem obligaten, durch Melodieführung mit der Singstimme rivalisierenden Instrument immer eine große Kluft bemerklich bleiben. Lieder mit obligater Violine werden vor allem immer die Frage anregen, warum nicht auch als drittes das Klavier ebenbürtig behandelt wird, d. h. man wird ein Fragezeichen zu der Koordination der Singstimme und Violine machen. Umgekehrt wird eine durchaus homophone Behandlung des Duo von Klavier und einem Melodieinstrument, bei der niemals zur realen Doppel-Melodieführung und kontrapunktischen Scheidung fortgeschritten wird, nicht als höchste Stufe dieser Gattung angesehen werden können; die beiden Gattungen der Sonate für Klavier mit begleitender Violine und für Violine mit begleitendem Klavier hat die historische Entwickelung als unreife, nicht durchgebildete Kunstformen gerichtet und antiquiert. Allerdings ist aber über die Violinsonaten oder Flötensonaten, überhaupt die Soli mit beziffertem Baß nicht so kurzweg abzuurteilen wie über die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorübergehend in Ansehen gekommene Sonate für Klavier mit begleitender Violine, d. h. einer ganz entbehrlichen Violine, die gelegentlich die Melodie der Klavierstimme mitspielt und im übrigen mit begleiten hilft — wie wir deren sogar eine unter Mozarts Namen haben (vgl. meine Ausgabe von Mozarts Klaviersonaten Nr. 12). Bei den Sonaten mit beziffertem Baß kommt freilich alles auf die Art der Ausführung des Akkompagnements an. Versteht der Akkompagnist sich recht auf den Kontrapunkt, wie das im 17.—18. Jahrhundert von jedem guten Musiker gefordert wurde, so ist wenigstens die Gegenüberstellung wirksamer Gegenstimmen von sebständiger Haltung, auch die Entwicklung von laufenden Mittelstimmen, Ligaturenketten und Imitationen aller Art möglich, sodaß diese Kunstgattung zu einem hohen Grade kontrapunktischer Durcharbeitung gesteigert werden kann, zumal wenn der Komponist die Baßstimme nicht lediglich als harmonische Grundstimme behandelt, sondern sie auch gelegentlich an der thematischen Gestaltung beteiligt und ihr Hauptmotive zugewiesen hat. Das bloße Greifen von den Ziffern entsprechenden Akkorden ist zu keiner Zeit während der zweihundertjährigen Herrschaft des Generalbasses als auf voller künstlerischer Höhe stehendes Akkompagnement anerkannt worden. Ich wage die Behauptung, daß Matthesons „Große Generalbaßschule“ (1731) und Ph. Em. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ (1753) die Kunst des Akkompagnements nicht erschöpfend lehren und uns das Beste erraten lassen, anstatt es durch anschauliche Beispiele zu belegen (vgl. „Große Generalbaßschule“, S. 311, den Hinweis auf die Möglichkeit, in der rechten Hand alles, was im vorhergehenden Takt [im Baß] gewesen, wieder zu gebrauchen“). Seit ich in einer Triosonate von Tarquinio Merula (1637 „La Pedrina“) in der gedruckten Continuo-Stimme folgende Andeutung motivischer Arbeit des Akkompagnements gesehen, glaube ich auch für die erste

Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht mehr an eine Beschränkung auf Akkordgriffe:

70.



Erkennen wir also unter Voraussetzung kunstmäßiger Ausführung des Akkompagnements (etwa unter den Händen eines Bach, Händel, Abaco und auch schon der gediegenen Orgelmeister des 17. Jahrhunderts) die Solosonate mit beziffertem Baß als eine vollberechtigte Kunstgattung an, so bleibt doch derselben ein Mangel, den keine Kunst des Akkompagnisten beseitigen kann, nämlich der, daß niemals das begleitende Cembalo oder die begleitende Orgel in der Oberstimme die Führung übernehmen kann. Bei Abaco scheint es zwar manchmal direkt darauf abgesehen, die Oberstimme des Akkompagnements wesentlich an der Themaführung zu beteiligen, aber zu mehr als einem vorübergehenden Heraustreten ist es doch auch da nicht zu bringen. Das Akkompagnement ist eben doch auch in der besten Zeit der Generalbaßlitteratur in erster Linie Baß, d. h. Unterstimme; diesem Baß geben die besten Meister häufig das Hauptthema; in der Zeit des Absinkens dieser Litteratur (nach Abaco, Bach und Händel) hört auch das fast ganz auf und eine ziemlich armselige Homophonie herrscht in vielen der Solo- und Triosonaten mit beziffertem Baß.

Bei der Benennung der Sonaten und Kanzonen des 17.—18. Jahrhunderts nach der Zahl der Stimmen wird vielfach der Baß nicht mitgezählt, auch wo derselbe an der thematischen Arbeit wesentlich beteiligt ist; daher die Seltenheit des Namens Duo gegenüber dem Trio und Quattro (a 3, a 4). Sonaten für eine Melodiestimme mit Baß heißen gewöhnlich Solo (a Violino solo, a Cornetto solo), solche für zwei Violinen mit Baß dagegen Sonata a tre (Triosonate). So giebt es daher z. B. von Frescobaldi sogar Kanzonen „a due bassi“, zu denen als dritte (fundamentierende) Stimme der Basso continuo kommt, auch Kanzonen „a canto e basso“ mit Generalbaß als dritter Stimme, die oft nur für kleine Strecken von dem als Melodiestimme gezählten Baß abweicht. Unsere Kapitelüberschrift „a due canti“ ist anschließend an diesen Usus gemeint, aber mit einer durch die Abschaffung des bezifferten Basses bedingten Abweichung. Wir wollen unter dem Satz „a due canti“ allgemein den Satz verstehen, der zwei Stimmen neben

einander kontrapunktisch entwickelt, wobei das Vorhandensein weiterer rein begleitenden und füllenden Stimmen vorausgesetzt ist. Es handelt sich nun darum, aus den Nachweisen des neunten Kapitels die Nutzanwendungen zu ziehen für einen solchen sich von dem rein homophonen Satze (a canto solo — wobei der Canto sehr wohl auch gelegentlich die Unterstimme sein kann) prinzipiell unterscheidenden Satz a due canti, um für die Komposition von Ensemblewerken, denen solcher Uebertritt auf polyphones Gebiet Bedürfnis ist, Gewinn zu ziehen. Gewarnt sei gleich von vornherein vor der irrigen Auffassung, daß wir damit der Homophonie definitiv Valet sagen und nun fortgesetzt mit zwei koordinierten Melodien arbeiten wollten. Die durchgeführte Unterscheidung einer Violinmelodie und einer zu ihr im Gegensatz stehenden Klaviermelodie in einer Violinsonate würde kein freudig zu begrüßender Fortschritt sein, sondern als eine auf die Dauer lästige Manier empfunden werden; nicht darum also handelt es sich, sondern nur um die Sichtung der Möglichkeiten der Wechsels zwischen Homophonie und Diaphonie (um diesen einst im 10.—14. Jahrhundert geläufigen Terminus in seinem strengen Wortsinn zu gebrauchen). Da sind denn kurz und gut die Rollenverteilungen der beiden Canti in wenige Kategorien zu bringen:

1. Wechselndes Hervortreten der beiden Stimmen mit thematischen Gebilden.

2. Vereinigung zu gleichzeitigem gemeinsamen Vortrage der Melodie.

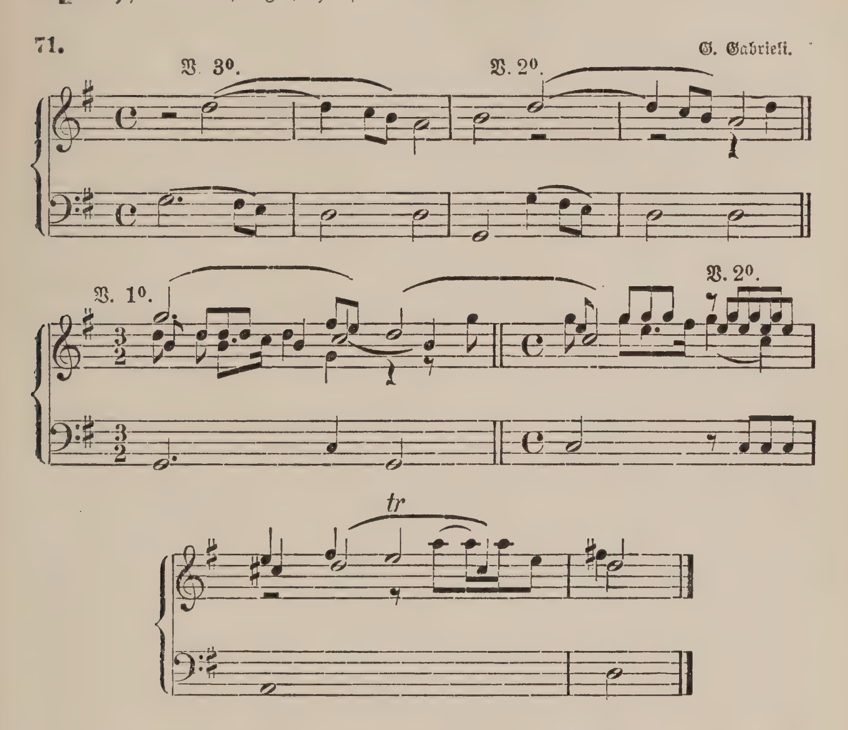
3. Kontrapunktische Verstrickung der beiden Stimmen ohne Dominieren einer derselben.

4. Strenge Scheidung der beiden Stimmen durch gegensätzliche Behandlung.

Vom durchgeführten Kanon, welcher trotz Identität der beiden Canti durch zeitliche Verschiebung einen Gegensatz schafft und so zu einer wunderbaren Vereinigung aller vier Kategorien in einer fünften führt, müssen wir hier noch absehen, da der Kanon zu den künstlichen Kontrapunkten gehört, denen das vierte Buch gewidmet ist.

Alle vier (fünf) Kategorien finden wir sowohl in der instrumentalen als vokalen Ensemblemusik im buntesten Wechsel vertreten. Wir beschränken unsere Darstellung in der Hauptsache auf den Satz mit zwei Melodiestimmen; der mit drei oder noch mehr geflissentlich unterschiedenen Stimmen ist außerhalb der Fuge und überhaupt der streng durchgeführten Polyphonie selten und in seinem Wesen nur wenig von dem a due canti verschieden, sodaß wir wenig Gewinn durch seine Hereinziehung erzielen, wohl aber die Uebersichtlichkeit stark erschweren würden. Es genüge, auf ein klassisches Beispiel der Komposition a tre canti hinzuweisen, das länger als hundert Jahre zahlreiche Nachahmungen angeregt hat, nämlich Giov. Gabrielis „Sonata a tre violini“ (1615 gedruckt, aber eher geschrieben, da Gabrieli 1612 starb; eine Neuaus-

gabe enthält meine „Alte Kammermusik“ 1. Heft, London, Augener & Cie.); der Anfang sieht so aus:



Die erste Kategorie, das wechselnde Hervortreten zweier Stimmen mit thematischen Gebilden, spaltet sich wieder in Einzelfälle sehr verschiedener Wirkung, jenachdem während des Hervortretens der einen die andere Stimme gänzlich verstummt oder aber in die Rolle der Begleitung zurücktritt; die Fälle, wo ihre Behandlung eine der anderen Kategorien verwirklicht, natürlich nicht zu vergessen. Das Gewöhnliche im instrumentalen Duo ist die Alternative:

a) Das Klavier trägt ein Thema oder doch ein längeres Bruchstück eines solchen allein vor; dann übernimmt dasselbe zum nochmaligen Vortrag die Violine, während das Klavier zur bloßen Begleitrolle zurücktritt. (Beispiele: Beethoven, Violinsonaten op. 12 I, 2. u. 3. Satz; op. 12 II, 2. u. 3. Satz; op. 12 III, 3. Satz; op. 23, 2. Satz; op. 24, 3. Satz; op. 30 II, in allen vier Sätzen; op. 30 II, 1. u. 3. Satz; op. 47, 2. Satz; op. 96, 2. Satz).

b) Das Gegenteil, daß die Violine zuerst allein das Thema vortrüge und dann das Klavier dasselbe übernähme, ist wohl im allgemeinen ausgeschlossen durch die im wesentlichen homophone Natur

der Violine. Doch findet es sich z. B. angewandt in der Einleitung von Beethovens Kreuzersonate (op. 47). Häufig sind dagegen die Fälle, daß zuerst die Violine das Thema vorträgt und das Klavier begleitet, dann aber beide die Rollen tauschen (Beethoven, Violinsonaten op. 12^{II}, 1. Satz; op. 24, 1. Satz; op. 30^{I}, 2. u. 3. Satz; op. 30^{III}, 2. Satz; op. 47, 1. u. 3. Satz; op. 96, Scherzo).

Anstatt daß das Klavier allein zuerst das Thema vorträgt (a), findet sich aber auch oft der Fall, daß dabei die Violine nebensächlich begleitet (Beethoven, Violinsonaten op. 12^{III}, 2. Satz; op. 23, 3. Satz; op. 24, 2. Satz; op. 30^{I}, 1. Satz; op. 96, Schlußsatz).

Gewöhnlich handelt es sich bei diesem einen Satz beginnenden Alternieren der beiden Canti im Themavortrag um ganze achttaktige Perioden, oder doch viertaktige, parallel gebaute Halbsätze mit Anderswendung am Ende (Ganzschluß statt Halbschluß oder Modulation statt Schluß in der Haupttonart, vgl. Bd. 1, S. 63). Auch für den Vortrag des zweiten Themas oder eines Zwischensätzchens ist dieses Alternieren häufig (Beethoven, Violinsonaten op. 12^{I}, 1. u. 2. Satz; op. 12^{II}, 1. Satz; op. 12^{III}, 1. Satz und Rondo u. s. w.). In Ueberleitungs- und Durchführungsteilen bringen dagegen die Stimmen gern kürzere Bruchstücke alternierend, wobei aber die strenge Scheidung meist aufhört, d. h. der Uebergang in die dritte Kategorie erfolgt.

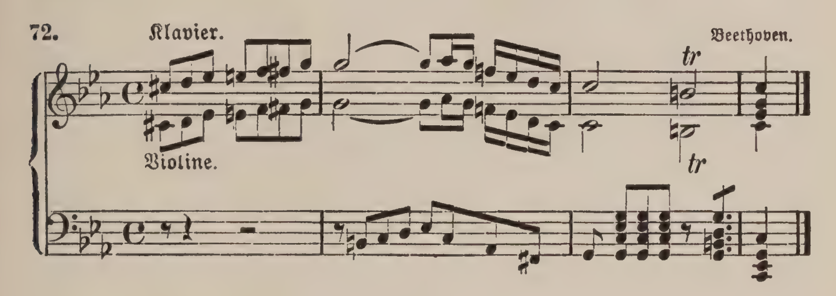
Die zweite Kategorie, die Vereinigung der beiden Canti zu einträchtigem gemeinsamen Vortrage des Themas, ist entweder wirkliches *Unisono* (im weiteren Sinne, d. h. auch das Spiel in Oktaven mit begreifend) oder aber *Parallelspiel in Terzen oder Sexten*, oder endlich überhaupt nur *fortgesetzte übereinstimmende* Rhythmisierung. Diese Setzweise dominiert noch auffallend in den Violinsonaten Haydns und Mozarts. Bei Mozart finde ich sie angewandt beim Vortrage des ersten Themas der Sonatensätze:

a) unisono und Parallelspiel: Köchel 304 E-moll, 1. Satz; K. 305 A-dur, 1. Satz; K. 306 D-dur, 3. Satz; K. 296 C-dur, 1. Satz; K. 481 Es-dur, 2. Satz; K. 526 A-dur, 1. Satz;

b) gleiche Rhythmisierung: Köchel 377 F-dur, 1. Satz; K. 378 B-dur, 2. Satz; K. 547 F-dur, 1. Satz;

aber außerdem noch für lange Strecken im weiteren Verlauf. Bei Beethoven ist sie nur noch vereinzelt anzutreffen als kurzer, dem eigentlichen Thema vorausgeschickter kräftiger unisono-Themakopf, z. B. zu Anfang der ersten Sätze von op. 12^{I} (D-dur-Violinsonate) und op. 70^{I} (D-dur-Trio), auch in den piano-Anfängen von op. 30^{III} (G-dur-Violinsonate), op. 1^{III} (C-moll-Trio), sowie gelegentlich als straffe Zusammenfassung der Stimmen besonders bei Satzschlüssen, also als Wiederzurücktreten aus der Polyphonie in die radikale Homophonie (op. 12^{II}, 1. Satz; op. 24, 1. Satz; op. 30^{II}, 1. Satz [mitten in der Durchführung vor neuem Auseinandertreten]; op. 47, 1. Satz). Das von den Zeitgenossen an Filtz, Ditters, Haydn, Mozart u. a.

so getadelte eigentliche Oktavieren (Oktavenverdoppelung der Melodie außerhalb des Unisono aller Stimmen) ist bei Beethoven nur mehr sehr selten, z. B. in op. 30 II, Takt 20—21 und Parallelstelle:
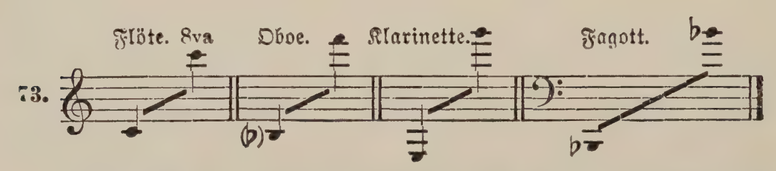


Ich nehme an, daß dem Schüler wenigstens eine Anzahl der angeführten Werke zum Nachschlagen zur Hand sind und vermeide deshalb die zuviel Raum in Anspruch nehmende Einrückung von Beispielen. Das Ergebnis ist ja wohl verständlich: wenn es sich um Vortrag thematischer Ideen handelt, so werden die Stimmen entweder zum Unisono zusammentreten, oder aber es wird nur einer der beiden Canti das Thema bringen und der andere schweigen oder füllen und verstärken, sofern er nicht eine Gegenmelodie vorzutragen erhält. Trägt die Oberstimme des Klaviers gleichzeitig mit der Violine (oder einem anderen Soloinstrument) dieselbe Melodie vor, während im übrigen das Klavier Begleitung oder Gegenstimme abgiebt, so wird die Unisonoführung gewöhnlich keinen guten Effekt machen, vielmehr einer der beiden Canti mehr oder weniger überflüssig erscheinen. Die von Beethoven gegenüber seinen direkten Vorgängern auffallend konsequent durchgeführte Einschränkung des Unisono der beiden Canti ist also als ein Fortschritt der Technik anzuerkennen und zur Nachahmung zu empfehlen. Dagegen ist nichts einzuwenden gegen Parallelführung der beiden Canti in Terzen oder Sexten oder auch den bunt die Intervalle wechselnden und Gegenbewegung einführenden Satz Note gegen Note; denn die fortgesetzte strenge Auseinanderhaltung der beiden Canti durch gegensätzliche Behandlung würde die Anwendung dieses gesteigerten Kunstmittels seiner Wirksamkeit berauben. Daß auch Doppelskalen und -Läufe aller Art noch kontrapunktischen Anstrich haben können, wenn sie nur nicht unisono geschehen, haben wir ja bereits hervorgehoben.
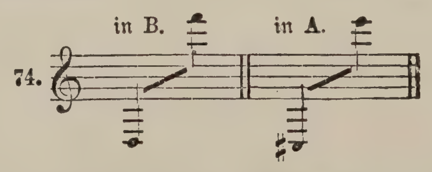
Für die kontrapunktische Verstrickung der beiden Canti (durch Ligaturenketten, besonders auch durch Ueberstülpung, sowie durch ineinander übergreifende kurze Motive) haben wir bereits Beispiele in genügender Anzahl im neunten Kapitel beigebracht und dürfen daher auf dieselben verweisen. Wir stellen daher nunmehr dem Schüler die

Fünfzehnte Aufgabe

nämlich die *Ausarbeitung von Sonatensätzen für Violine und Klavier*; hat der Schüler den Wunsch, statt der Violine ein anderes Soloinstrument zu wählen, sei es, daß er mit demselben speziell vertraut ist oder daß er besondere Liebhaberei für dasselbe hat, so steht dem nichts entgegen. Natürlich hat er dann dessen Umfange und Spezialtechnik Rechnung zu tragen. Daß er von einem Blasinstrument keine Doppeltöne verlangen kann, bedarf wohl keines Wortes. Im übrigen darf er aber alles einer vernünftigen musikalischen Erfindung nahe liegende als möglich annehmen, soweit er nicht Töne verlangt, welche die Tiefen- oder Höhengrenze des Tonvermögens des betreffenden Instruments überschreiten. So sei nur für die Holzblasinstrumente der Umfang kurz notiert:



Die vollständige chromatische Skala steht allen vier Instrumenten durch den Gesamtumfang zur Verfügung. Bezüglich der Klarinetten muß aber darauf aufmerksam gemacht werden, daß die beiden beliebtesten und am besten klingenden Arten derselben, die B-Klarinette und die A-Klarinette, transponierende Instrumente sind, d. h. daß für die B-Klarinette alle Töne einen ganzen Ton und für die A-Klarinette um eine kleine Terz höher notiert werden müssen als sie klingen sollen



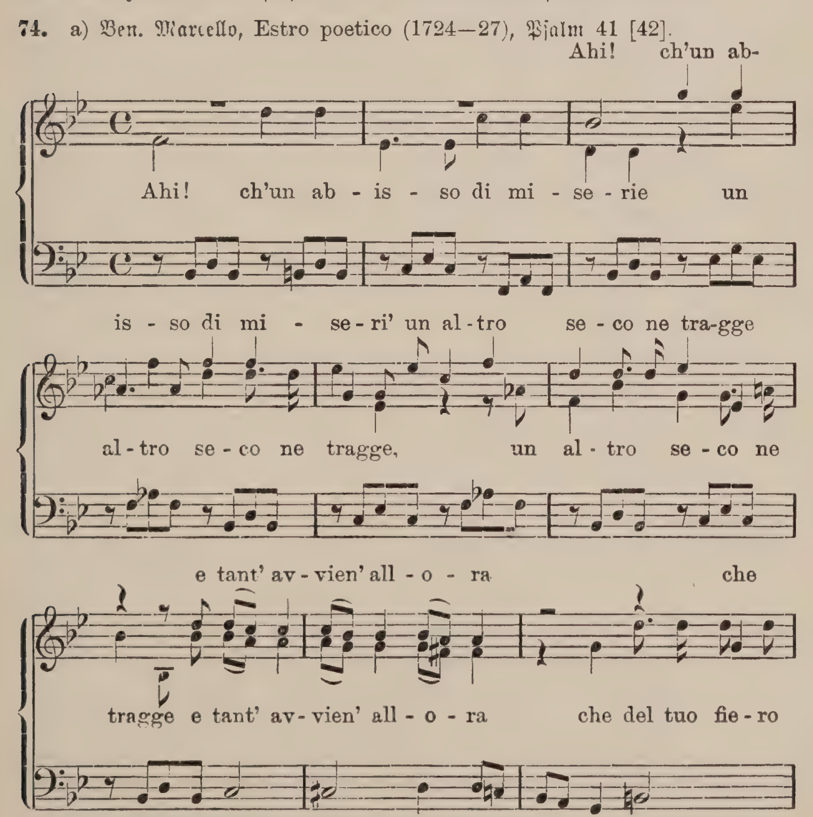
(das notierte C-dur wird auf der B-Klarinette zu B-dur, auf der A-Klarinette zu A-dur). Weiterer Aufschlüsse über die Technik der Holzblasinstrumente bedarf es vorläufig nicht, zumal wir annehmen, daß der junge Komponist ein solches Instrument nur dann statt der Violine wählen wird, wenn ihm sein Klangcharakter vertraut ist.
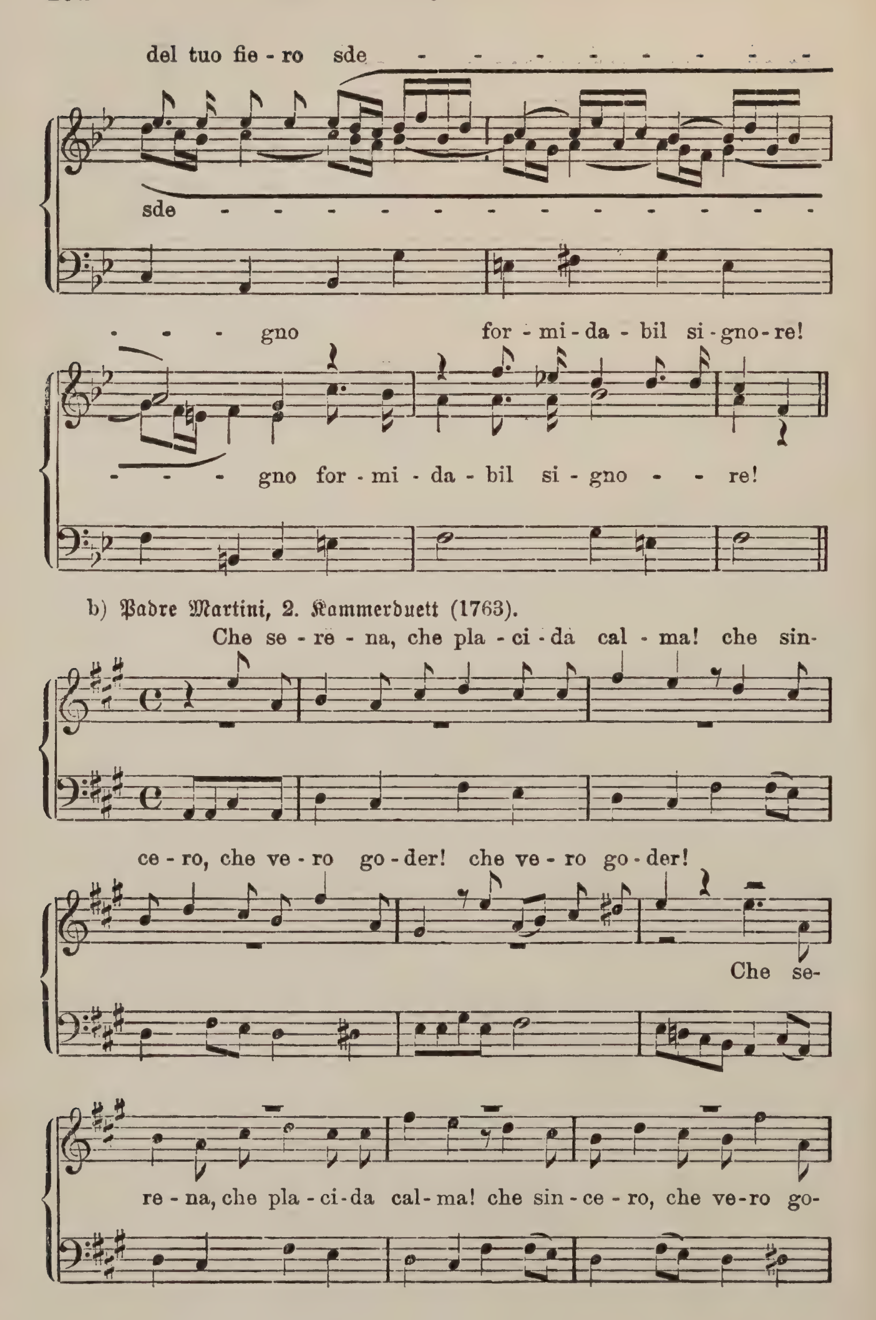
§ 2. Das vokale Duett.

Eine ganz ähnliche Behandlung wie das instrumentale Duo erfährt das vokale Duett, und zwar zunächst nicht das zwei dramatische
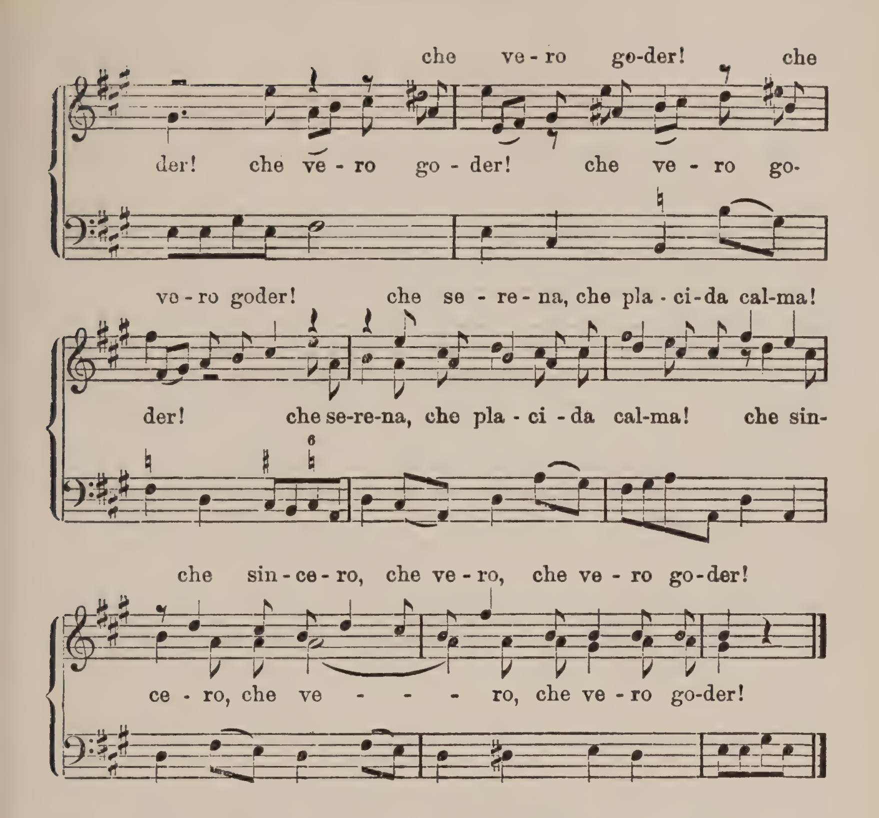
Personen charakteristisch auseinanderhaltende Duett der Oper, sondern das für zwei selbständig geführte Stimmen geschriebene Lied, das sehr bedauerlicherweise nur mehr sehr wenig gepflegt wird, wofür keinerlei ästhetisches Bedenken als Grund geltend gemacht werden kann. Daß das die zwei Stimmen fortgesetzt oder doch überwiegend in Terzen oder Sexten führende Duett nicht ganz einwandfrei ist, haben wir hervorgehoben (Bd. 1, S. 378 f.). Eine derartige bloße Verdoppelung der Melodie, sowohl vokal (z. B. Mendelssohns Duette) als instrumental (viele spätere Triosonaten, z. B. die Tartinis), giebt immer Anlaß zu dem Bedenken, daß eine höherer Entwickelung fähige Stimme ohne Not zur bloßen Teilnahme am Akkompagnement degradiert ist. Ein paar Bruchstücke mögen die Duettbehandlung der Zeit Bachs veranschaulichen, das erste aus Benedetto Marcellos Estro poetico (1724—1727) aus der Paraphrase des 41. (nach unserer Zählung 42.) Psalms („Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser"), das zweite aus dem zweiten der sechs Kammerduette des Padre Martini:

74. a) Ben. Marcello, Estro poetico (1724—27), Psalm 41 [42].





del tuo fie - ro sde - - - - - - - - -
sde - - - - - - - - - - - - -
- - - gno for - mi - da - bil si - gno - re!
- - - gno for - mi - da - bil si - gno - - re!
b) Padre Martini, 2. Kammerduett (1763).
Che se - re - na, che pla - ci - da cal - ma! che sin-
ce - ro, che ve - ro go - der! che ve - ro go - der!
Che se-
re - na, che pla - ci - da cal - ma! che sin - ce - ro, che ve - ro go-



Hier haben wir bei b, ganz wie in den Violinsonaten, den Vortrag eines längeren Melodieteiles durch die erste Stimme, den die zweite sodann getreu wiederholt, während die erste wieder schweigt, weiterhin treten beide zu Imitationen in kürzerem Abstande zusammen, bei denen die Pausen fast ganz fehlen. Bei a tritt schon nach zwei Takten die zweite Stimme mit demselben Anfange ein und die erste tritt nicht weg, sondern kontrapunktiert und giebt das Motiv für die nun in noch kürzerem Abstande folgenden Nachahmungen, im Takt 7—8 treten beide Stimmen zu Terzen zusammen (mit gleichem Text), scheiden sich aber sofort wieder, um in einer Ligaturenkette sich aufs neue zu einträchtigem Zusammenwirken zu vereinigen. Das Duett zwischen Sopran und Tenor „O Tod, wo ist dein Stachel" in Händels „Messias" zeigt ganz dieselbe Technik; das erste der beiden Duette der H-moll-Messe Bachs („Domine deus") ist sogar insofern viel einfacher gearbeitet, als die Stimmen sich immer wieder nach kurzen Imitationen zu langen Terzenreihen vereinigen, während das zweite (Et in unum deum), sehr kunstvoll imitierend (in kurzem Abstand), fast kanonisch durchgeführt ist.

Die Steigerung des Duetts zum wirklichen Kanon gehört noch nicht hierher; die kanonartige Imitation mit nach Bequemlichkeit wechselndem Abstande und öfterem Rollenwechsel der Stimmen ist dagegen für den des einfachen Kontrapunkts mächtigen kaum eine Fessel zu nennen. Gerade in diesem häufigen Durchbrechen der strengen Imitation durch häufigen Wechsel der Art der Imitation liegt ein ungemein belebendes Element, sodaß solche Arbeit im allgemeinen den Vorzug vor dem strengen Kanon verdient, der nur in den seltensten Fällen nicht auch beim Hörer die Fessel fühlbar macht. Der Schüler sehe sich als Vorbereitung für die nächste Aufgabe Duette, deren er habhaft werden kann, in größerer Anzahl durch (z. B. in einem der landläufigen Duetten-Albums), besonders solche aus Oratorien und Kantaten; doch sind auch die meisten älteren Opernduette ohne Anwendung ernstlicher charakteristischer Scheidung der Charaktere gearbeitet, sodaß es nichts verschlägt, wenn er auch sie schon jetzt mit heranzieht. Er wird in denselben kaum etwas finden, was wir nicht im Prinzip erörtert hätten, sich vielmehr wundern, wie wenig Kunst im allgemeinen in denselben aufgewendet ist, sodaß er ganz von selbst bei eigenen Versuchen Neigung spüren wird, mehr zu thun. Er sei aber vor Uebertreibung der Komplikationen gewarnt. Natürlich kommt ja schließlich alles auf das Wo und Warum an. Behält er die für die Liedkomposition im ersten Bande zur Genüge durchgesprochenen Grundsätze im Auge, so wird seine Phantasie gefahrlos und zielbewußt arbeiten können. Wir stellen ihm deshalb mit der Aussicht guten Gelingens die

Sechzehnte Aufgabe

die Komposition von Vokalduetten auf geistliche und weltliche Texte (aber nicht dramatische). Prinzipiell ausgeschlossen sind Texte, welche, strophenweise oder zeilenweise wechselnd, zwei verschiedene Personen redend einführen und daher die eigentliche Ineinander-Arbeitung ausschließen. Texte solcher Art gehören gar nicht in die Komposition a due canti; höchstens in den Fällen, wo auch Strophen oder Zeilen eintreten, wo beide zusammentreten, könnten ja bei ihnen die Setzarten angebracht werden, welche wir durchgesprochen haben. Bezüglich des Stils geistlicher und weltlicher Duette hier noch besondere Anmerkungen einzuschalten, halte ich nicht für nötig. Wer mit seinen Arbeiten soweit gediehen ist, wird, wenn er Kompositionstalent hat, grobe Stilfehler nicht mehr machen und nicht religiöse Feierlichkeit mit Galanterie oder Ausgelassenheit durcheinander wirren, sondern den rechten Ton zu treffen wissen. Daß aber auch ein weltlicher Liedtext gelegentlich ein wenig Aufwand kontrapunktischer Kunst sehr wohl verträgt und umgekehrt ein kirchlicher auch nicht immer nach Fugenart mit strengen Imitationen gesetzt werden muß, ist vielleicht doch ganz nützlich anzumerken. Welt-

lich ist eben durchaus nicht nur die Homophonie, sowenig nur die Polyphonie kirchlich ist. Die Texte wählt sich natürlich wieder der Schüler selbst. Fühlt sich in Ausnahmefällen der Lehrer einmal veranlaßt, unter mehreren zusammen studierenden, gleich oder ähnlich begabten Schülern ein Wettkomponieren zu veranstalten, so mag das ja seinen Zweck und vielleicht auch seine gute Wirkung haben. Als Prinzip ist aber festzuhalten, daß der Schüler komponiert, was ihn zur Komposition reizt. Es sei genug an der Fessel, daß er in der Reihenfolge seiner Versuche die vorgezeichnete Ordnung einhält.
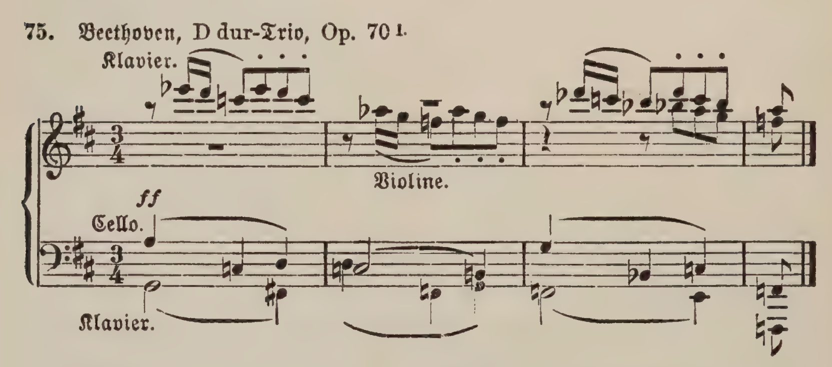
Für Umfang und spezielle Anlage der Arbeit sind bei dieser Aufgabe strengere Vorschriften unmöglich. Je nach der Art und dem Umfange des gewählten Textes werden für die Lösung der Aufgabe sich von selbst bestimmte Anregungen ergeben. Natürlich bleiben die im ersten Bande entwickelten Prinzipien der Formgebung dauernd maßgebend. Aber ob der selbstverständliche Rundlauf A—B—A diese oder jene reichere Gliederung erfährt, kann nicht vorausbestimmt werden. Ausgeschlossen sei aber das mehrfache Wechseln des Tempos und der Taktart. Lieber werde die Ausdehnung der Textunterlage eingeschränkt, d. h. eine größere Zahl von Strophen vermieden. Für geistliche Duette bleibe die Wahl gereimter oder doch rhythmischer und wirklicher Prosatexte frei; für die weltlichen ist ein lyrisches Gedicht vorausgesetzt. Natürlich erhalten die Duette eine ausgearbeitete Begleitung, deren Anlage aber vollständig freigegeben ist. Die eigentliche Konzeption soll aber die Ausarbeitung der beiden Canti bilden, sodaß es zweckmäßig sein wird, dieselben nur mit Baß zu skizzieren und die Begleitung nachträglich auszuarbeiten. Kommt schon beim Entwurf bei den Stellen, wo der eine Cantus schweigt, etwas Selbständigkeit in der Oberstimme der Begleitung zum Vorschein, so ist das gewiß kein Fehler. Aber wo die beiden Stimmen etwas komplizierter ineinander gearbeitet sind, übertreibe der junge Komponist nicht die Häufung der Komplikationen; es ist da völlig genügend, wenn der Baß noch lebendig eingreift. Die Ausfeilung des Begleitapparats darf dann getrost ergänzenden Prozessen der Produktion bei wiederholtem Ueberlesen der Skizze überlassen bleiben.

§ 3. Die Triosonate. Das reine Trio.

Trios für Klavier, Violine und Violoncello haben wir bereits in § 1 dieses Kapitels gelegentlich mit herangezogen; in eine Kategorie mit denselben gehören die Trios mit Klavier, welche statt der Violine ein anderes Diskantinstrument (z. B. Klarinette) beschäftigen. Das Violoncello hat die glückliche Eigenschaft, daß es je nach Bedarf als Baßinstrument oder aber auch als Melodieinstrument gebraucht werden kann, letzteres sogar in ziemlich hoher Lage, die aber vermöge der starken

Obertöne des Violoncelltons (ähnlich der Tenorstimme in ihrer Glanzlage) noch höher klingt als sie thatsächlich ist. Sein kräftiger Ton sichert aber auch in mittleren und tiefen Lagen völliges Zurgeltungkommen der ihm übertragenen Ideen, sodaß es sogar mit völliger Deutlichkeit den Klavierbaß kreuzen und mit demselben imitierend konkurrieren kann, z. B.:

75. Beethoven, D dur-Trio, Op. 70 1.



Besonders wichtig aber ist die Rolle des Violoncells als Streichbaß, auch wo derselbe unisono mit dem Klavierbaß geht. Wenn man älteren Trios, z. B. den meisten Haydnschen, mit Recht vorwirft, daß sie zu selten das Cello als mit der Violine konkurrierendes Melodieinstrument hervortreten lassen, so wäre es doch durchaus verkehrt, fortgesetzt vom Cello Beteiligung an der in den höheren Regionen sich abspielenden Melodieführung zu fordern. Gerade dadurch, daß auch das Fundament gestrichen, mit reell ausgehaltenen oder gar an Tonstärke wachsenden Tönen vertreten werden kann, erfolgt die Zusammenschließung des Trio von Violine, Klavier und Violoncell zu einer vollkommenen Einheit. Das ist der sehr bedeutsame Grund, weshalb auch schon die älteren Triosonaten-Komponisten auf einen Streichbaß neben dem Klavierbaß rechnen. Corelli fordert in sämtlichen 48 Triosonaten (op. 1—4, 1683—94), also auch in den statt des Klaviers die Orgel zur Ausführung heranziehenden Kirchensonaten (op. 1 und 3) den Streichbaß (Violone), stellt allerdings, was sehr zu beachten, bei den Kirchensonaten die Ersetzung desselben durch die große Baßlaute (Arcileuto) frei, was so zu verstehen ist, daß neben der Orgel das mehr dem Klavierklange nahe kommende Lauteninstrument die Gesamtklangwirkung derjenigen der Kammersonate (mit Klavier) nahe bringt. Es läßt sich nicht leugnen, daß Trios, welche keinen Streichbaß haben, sondern nur zwei hohe Melodieinstrumente mit dem Klavier zusammenstellen, diese immer in gewissem Grade geschieden in der Höhe schwebend erscheinen lassen müssen. Deshalb sind Trios für Klavier mit Violine und Bratsche und ähnliche Besetzungen (Oboe und Bratsche) mit Recht selten und solche für zwei Violinen mit Klavier ganz aus der Mode gekommen.

Diese Ueberlegung lehrt uns, daß das Klaviertrio mit Cello und einem hohen Melodieinstrument für die Anwendung des Satzes a due canti zwei Kombinationen zuläßt:

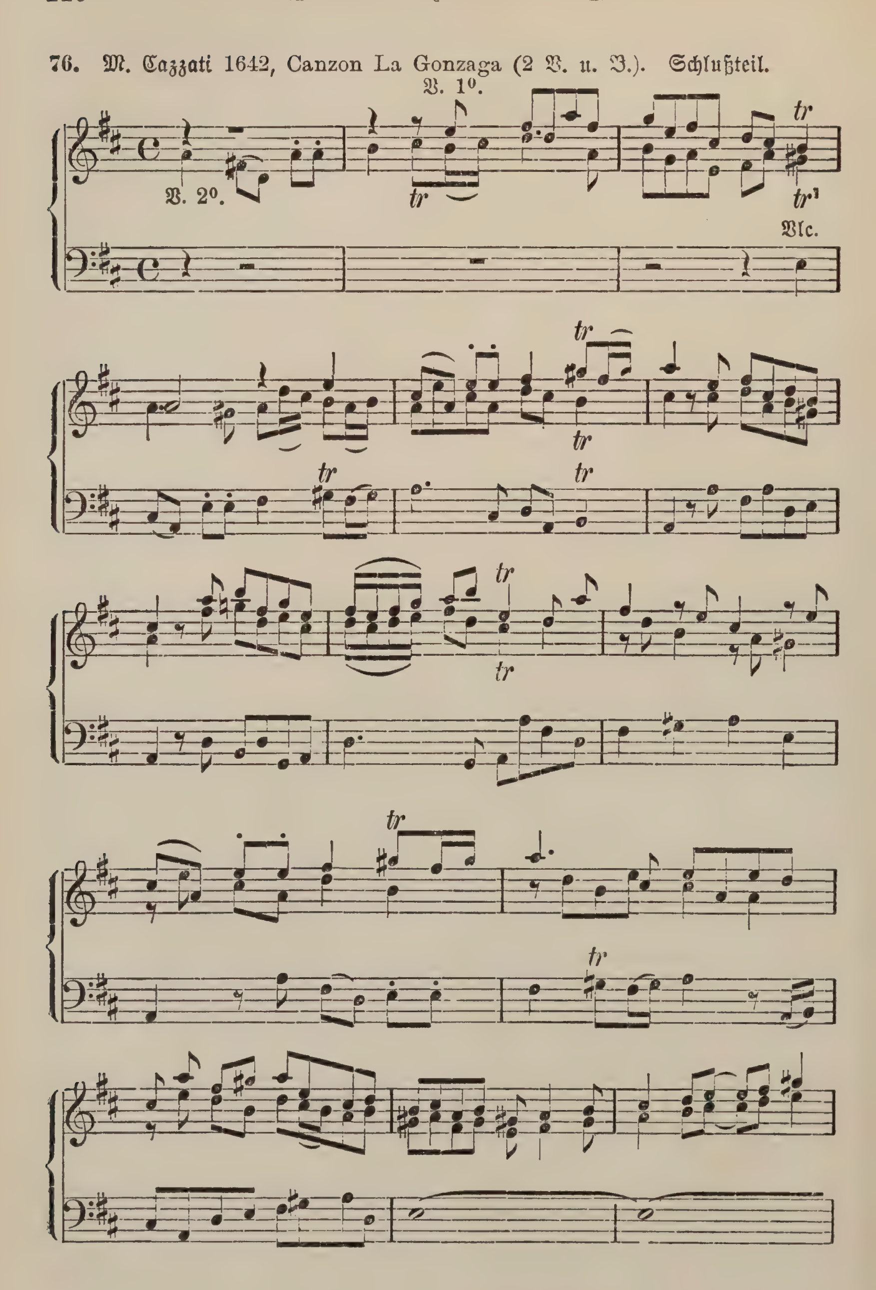
1. Violine und Violoncello als canti, während das Klavier nur begleitet und fundamentiert;

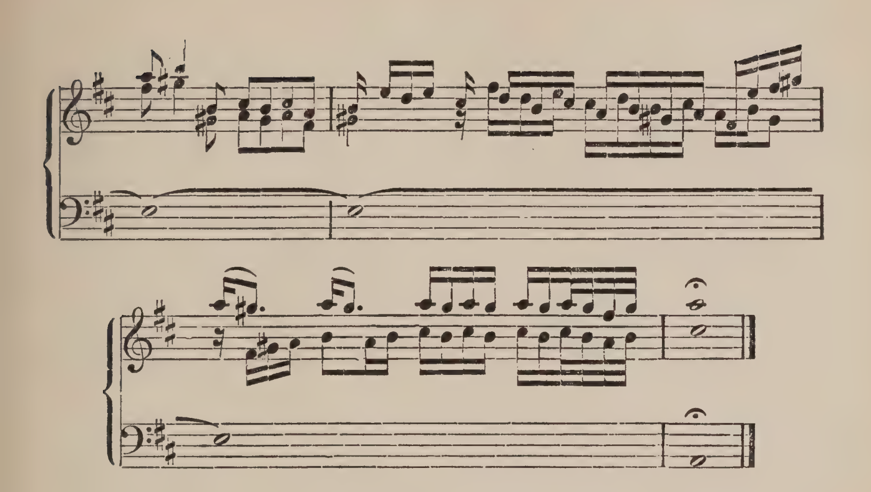
2. Violine und die Oberstimme des Klaviers als canti, während das Cello mit dem Klavier fundamentiert. Dieses Gehen des Cello mit dem Klavierbaß braucht durchaus kein notengetreues zu sein; vielmehr kann das Cello Baßtöne aushalten, während das Klavier akkordisch figuriert, oder aber das Cello kann im Baß Figuren ausführen, während das Klavier nur die harmonisch wichtigen Töne mit angiebt, im übrigen aber die Hände in Mittellage beschäftigt.

Daß noch eine ganze Reihe weiterer Rollenverteilungen möglich sind, beweist schon das oben (Fig. 75) angezogene Beispiel aus Beethovens D-dur-Trio, wo Cello und Klavierbaß die beiden canti sind und die Violine und der Klavierdiskant nebensächlich beschäftigt werden.

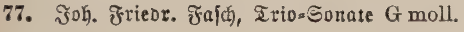
Die Beteiligung des Basses an der Themendurchführung ist auch in der Instrumentalmusik alt, findet sich sogar in den vier- und mehrstimmigen Kanzonen um 1600 zunächst im Anschluß an den Vokalstil regelmäßig, da deren Baß zunächst noch kein selbständiger Basso continuo, sondern vielmehr nur ein Basso seguente ist, d. h. in der fürs Akkompagnement bestimmten Stimme fortlaufend die jeweilig tiefsten Töne notiert sind, also in Stellen, wo der Sopran allein ist, dessen Noten (so z. B. in der großen Rauerischen Sammlung von 1608). Mit dem Aufkommen der instrumentalen Monodie aber und des instrumentalen Satzes a due canti (Salomone Rossi, Biagio Marini) erscheint der eigentliche (pausenlose) Basso continuo, der allmählich auch in den vollen (vier- und mehrstimmigen) Satz übergeht und den Baß nur dann an der thematischen Arbeit beteiligt, wenn außer dem Continuo noch ein besonderer Baß als selbständige Stimme beteiligt ist (die dann auch Pausen hat und nur stellenweise mit dem Continuo übereinstimmt). Die Jugendzeit der Triosonate (Rossi, Marini, Merula) beteiligt also den Baß an der thematischen Arbeit nicht. Frescobaldi schwankt noch zwischen Basso seguente und Basso continuo, d. h. er nimmt teilweise die neuaufgekommene Manier des Continuo an, teilweise nicht. Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts wird aber auch für die Triosonate wieder, wenigstens in den imitatorisch gearbeiteten Allegrosätzen, auf den Basso seguente zurückgegriffen, d. h. die Baßführung zunächst durch Heranziehung eines zeitweilig wieder verstummenden Streichbasses interessanter gestaltet, und nun bleibt die Beteiligung des Basses an der imitatorischen Arbeit in der Folgeentwicklung auch da, wo ein wirklicher Continuo durchgeführt ist. Vielleicht hat diesen Umschwung Maurizio Cazzati vermittelt. Eine Probe seines Stils mag das belegen:
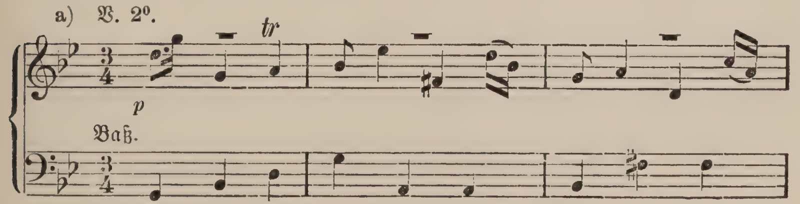
76. M. Cazzati 1642, Canzon La Gonzaga (2 V. u. B.). Schlußteil.

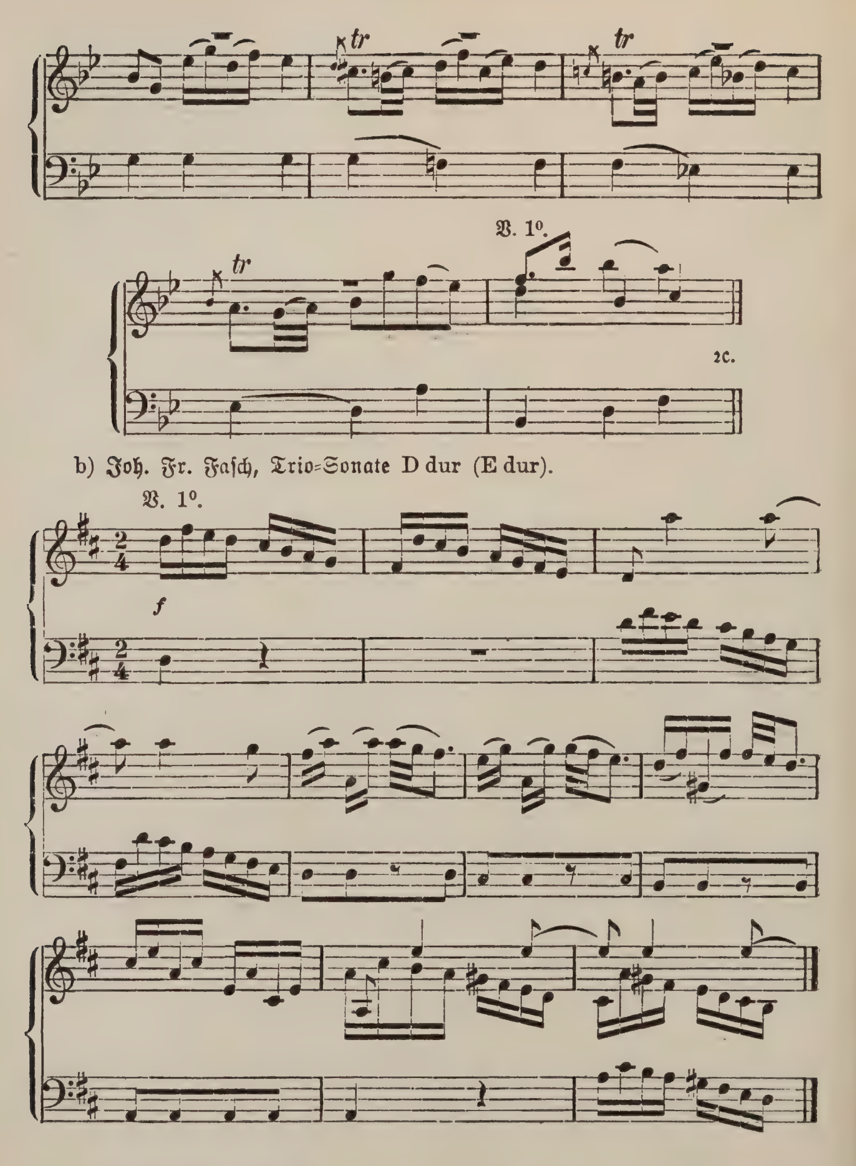




Jedenfalls handhaben die Komponisten der Folgezeit bis tief ins 18. Jahrhundert hinein die Baßführung bald in der einen, bald in der anderen Weise (Legrenzi, Bassani, Corelli, Purcell, Abaco u. s. w.). Die Beteiligung des Basses an der Themaführung ist selbstverständlich in fugierten Sätzen; für langsame Sätze bleibt sie seltener. In Tartinis Triosonaten op. 8 ist der Stil fast ganz homophon, die beiden Violinen gehen fast immer parallel in Terzen und thematische Motive im Baß kommen fast gar nicht mehr vor. Sie beweisen einen starken Verfall des Stils der Triosonate nach Abaco. Die Triosonaten von J. Fr. Fasch (nicht gedruckt) zeigen die beiden Violinen gründlich ausgearbeitet und gegen einander verselbständigt, den Baß aber oft für lange Strecken nur fundamentierend und nur ausnahmsweise durch thematische Motive belebt. Auffällig sind auch die langen Strecken des solistischen Themavortrages durch eine der beiden Violinen, während die andere noch schweigt. Zwei kleine Bruchstücke mögen hier Platz finden:
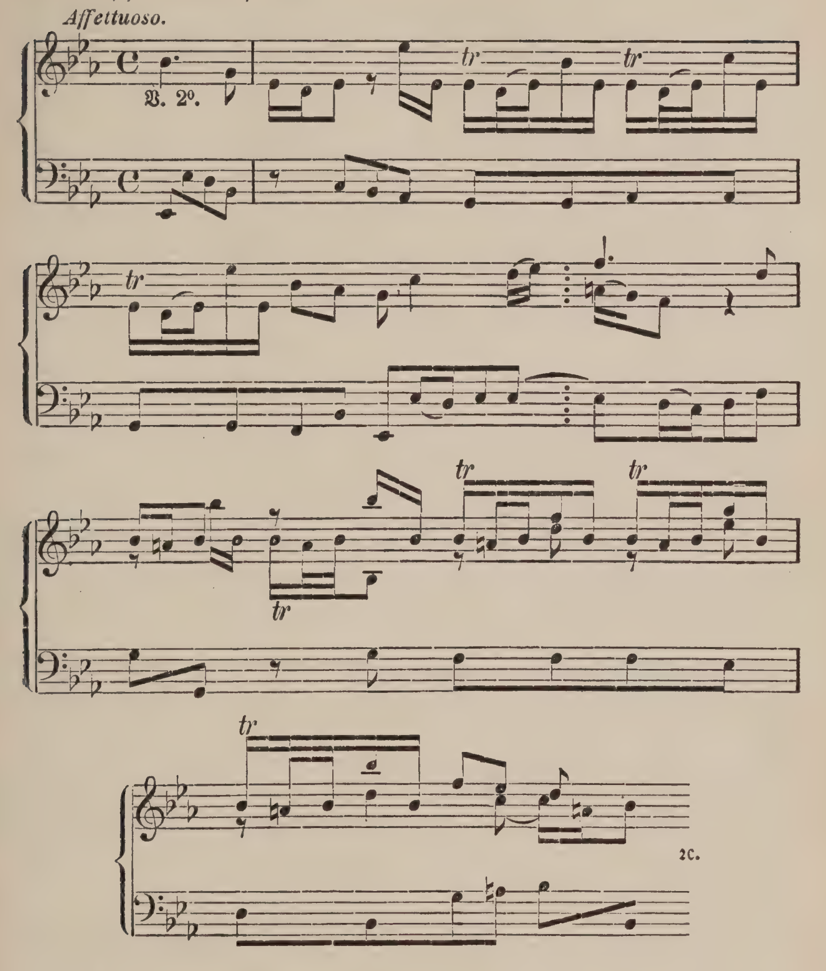

77. Joh. Friedr. Fasch, Trio-Sonate G moll.





Es ist dies ungefähr dieselbe Technik wie die des prächtigen Trios von G. Ph. Telemann in der Musique de table (Nr. 4):

78. G. Ph. Telemann, Trio.



Auch das liebenswürdige G-dur-Trio Ph. Em. Bachs, welches Albert Fuchs nach dem in seinem Besitze befindlichen Autograph herausgegeben hat, zeigt noch diese langgestreckten solistischen Satzanfänge, die aber weiterhin buntem Ineinanderarbeiten weichen. Der Baß ist lebensvoll, doch nicht an der eigentlichen thematischen Arbeit beteiligt. Der Anfang lautet:

79. Ph. Em. Bach, Trio.

V. 1°.

p

V. 2°.

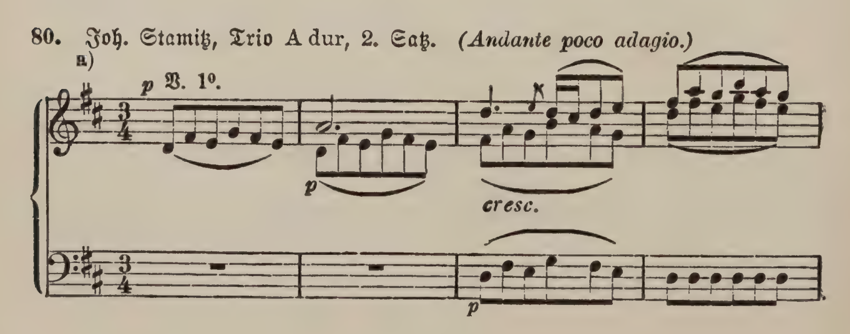
V. 1°.

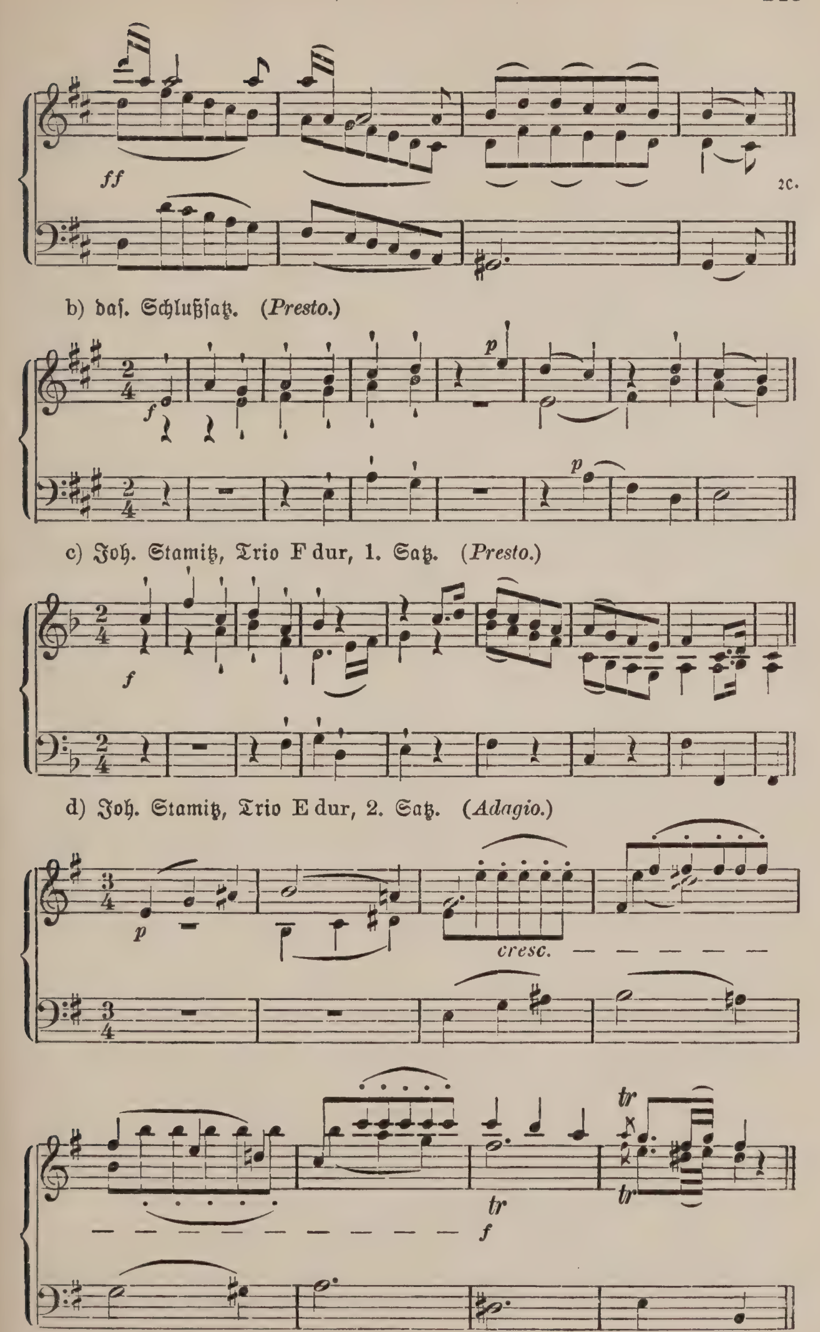
&c.

Die epochemachende Bedeutung der Trios von Johann Stamitz wird einem erst völlig klar, wenn man seine Art, Sätze anzufangen, mit derjenigen der älteren Triosonaten-Komponisten vergleicht. Wohl stehen auch bei ihm noch neben ganz modernen homophonen Anfängen, in denen alle drei Instrumente gleich zusammen einsetzen (vgl. Bd. 1, S. 446 ff.), solche, in denen die Stimmen nach einander mit thematischen Motiven eintreten; aber die langen Soli sind verschwunden und die Imitation ist thematisch konstitutiv geworden. Hier sind einige Beispiele:

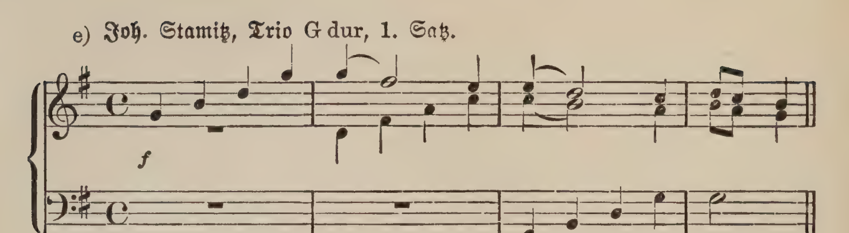
80. Joh. Stamitz, Trio A dur, 2. Satz. *(Andante poco adagio.)*

a)




ff
2c.
b) das. Schlußsatz. (Presto.)
f
p
p
c) Joh. Stamitz, Trio F dur, 1. Satz. (Presto.)
f
d) Joh. Stamitz, Trio E dur, 2. Satz. (Adagio.)
p
cresc.
tr
f
tr
tr

e) Joh. Stamitz, Trio G dur, 1. Satz.



Beispiele ähnlicher Art finden sich innerhalb der Sätze besonders zu Beginn der zweiten Themen und der Schlußgruppen in Menge. Einige haben wir bereits betrachtet (vgl. Fig. 53 h—l). Die Neuausgabe der Trios (bei Breitkopf & Härtel) sei der eingehenden Beachtung empfohlen. Wie das Werk seiner Zeit die gesamte Komponistenwelt in Aufregung versetzt und zur Nachahmung gespornt hat, so ist dasselbe auch heute noch für den durchgearbeiteten Trio- oder Quartettsatz, überhaupt für alle gediegene Arbeit in hohem Grade lehrreich und anregend. Es bildet zweifellos den eigentlichen Ausgangspunkt der modernen Kammermusik und speziell auch der leider so schnell wieder abgestorbenen Litteratur des reinen Trio, des Satzes für drei Melodieinstrumente ohne Klavier. Wenn auch bei einigen Sätzen das voll ausgeführte Akkompagnement am Klavier eine gute Wirkung thut (besonders bei einfacher Besetzung der drei Instrumente und vollends, wenn der Baß nicht mit einem Streichinstrument besetzt ist), so sind doch diese Trios durchweg ohne Akkompagnement spielbar und repräsentieren prächtige Typen des nur dreistimmigen Satzes, die in nichts hinter denjenigen Mozarts, ja Beethovens zurückbleiben. Der Litteratur des reinen Trio sollten sich die Komponisten wieder mit besonderem Eifer zuwenden; sie ist, abgesehen von dem einzigen Boccherini (54 Streichtrios), sehr klein. Nach dem bisher über die Kompositionstechnik des Duos und Trios mit Klavier, sowie über die Triosonaten mit akkompagnierendem Klavier bemerkten wird es kaum einer weiteren ausführlichen Anleitung zur Komposition reiner Trios bedürfen. Im Auge zu behalten sind hauptsächlich die folgenden Gesichtspunkte:

1. Jedes der drei Instrumente kann die thematische Hauptmelodie übernehmen, während den beiden anderen die Rolle der Begleitung und harmonischen Füllung bezw. Fundamentierung zufällt.

2. Wenn auch im allgemeinen das Baßinstrument (Cello, Fagott) zur Fundamentierung berufen ist, so ist doch keineswegs ausgeschlossen, daß in Stellen, wo der ganze Satz hoch liegt, selbst ein ausgesprochenes Diskantinstrument (Violine, Oboe) vorübergehend die Baßführung erhält.

3. Wo mehr kontrapunktische Gestaltung Platz greift, sei es imitierende motivische Arbeit oder Kontrastierung durch gegensätzlich gehaltene Bildung, durch Ligaturenketten u. s. w. können jederzeit alle

drei Instrumente zur selbständigen Beteiligung herangezogen werden, ohne daß eins derselben im eigentlichen Sinne Begleitung oder Baß macht. Durch Vertauschung der Rollen bei Wiederholungen oder bei längerer Fortspinnung sind dieser Setzweise schöne, dankbare Wirkungen abzugewinnen. Oefteres Kreuzen der Stimmen oder Durchlaufen einer Stimme durch Haltetöne einer anderen ist in keiner Weise zu meiden, sondern jederzeit als Möglichkeit der Vermannigfaltigung mit in Betracht zu ziehen.

Die folgende kleine Auslese für das reine Trio charakteristischer Beispiele mag dem Gesagten die volle Anschaulichkeit geben. Wir haben nun so mancherlei Proben zusammengetragen, daß eine einseitige Beeinflussung der Konzeption durch die Beispiele nicht zu befürchten steht.

Ich ordne die Beispiele nach der verschiedenen Beschäftigung der drei Instrumente, nämlich:

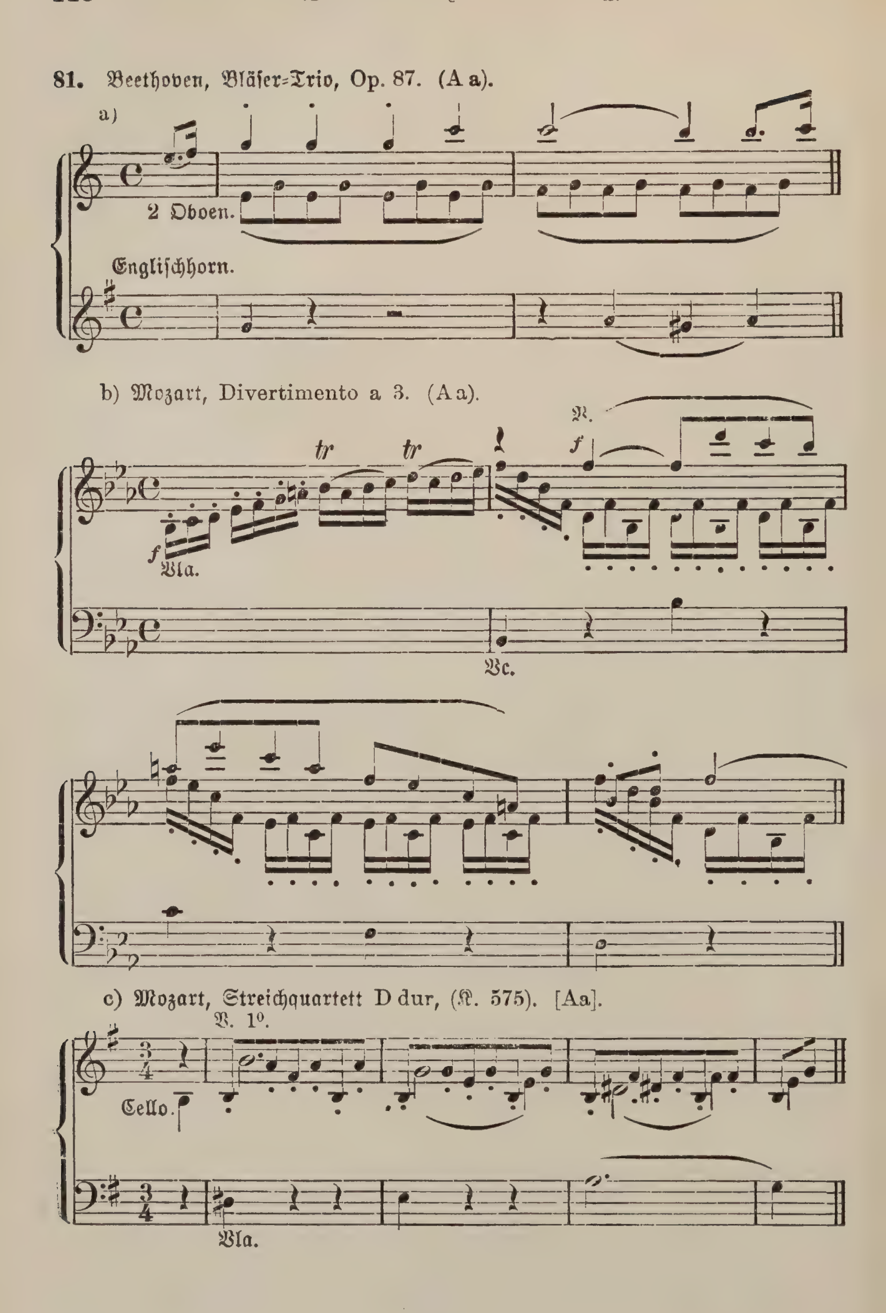
A. Melodie oben aufliegend:
  a) Mittelstimme figuriert begleitend, Baß fundamentierend.
  b) Baß figuriert begleitend, Mittelstimme füllend, die Harmonie ergänzend.
  c) die beiden anderen Stimmen kontrapunktisch zusammenarbeitend.

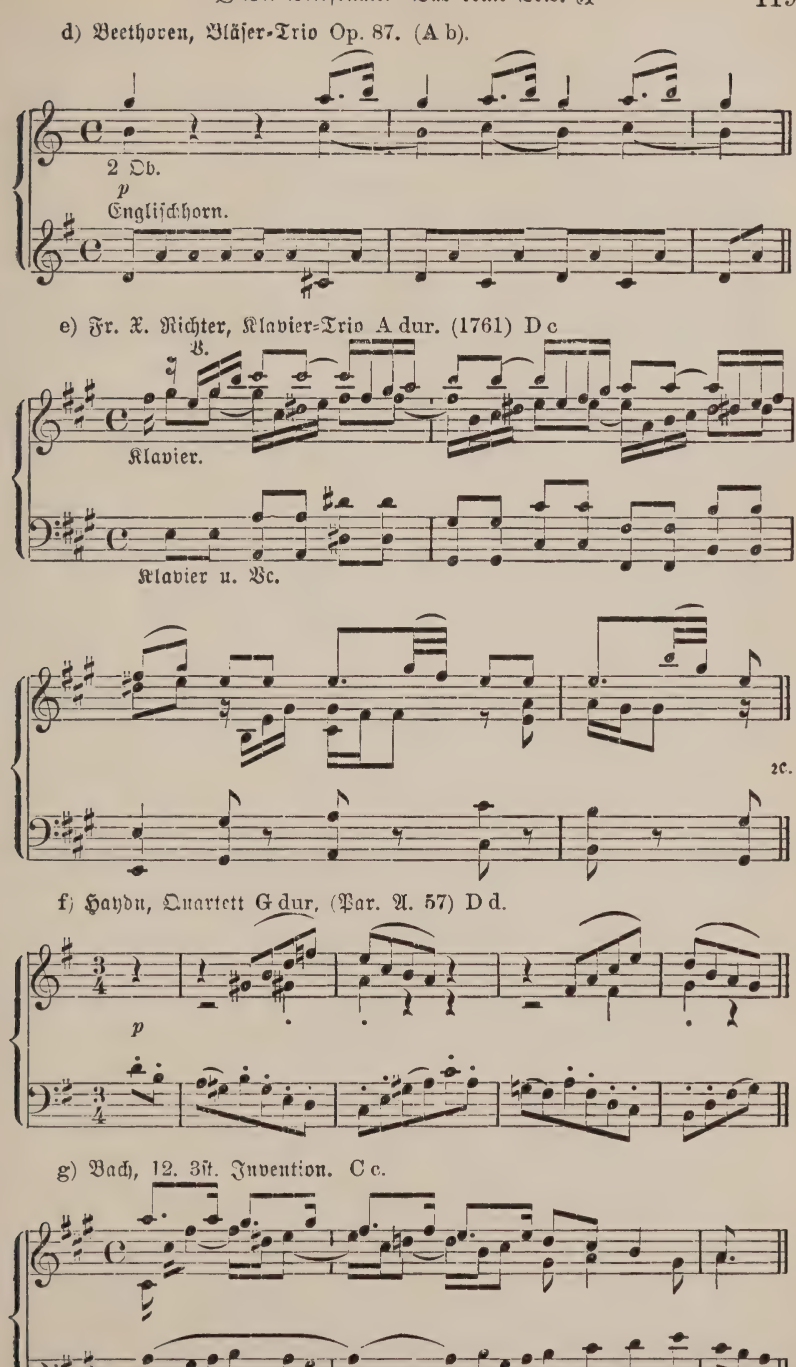
B. Melodie in der Mittelstimme:
  a) Oberstimme figuriert begleitend, Baß fundamentierend.
  b) Baß figuriert begleitend, Oberstimme frei ergänzend.
  c) die beiden Außenstimmen kontrapunktisch zusammenarbeitend.

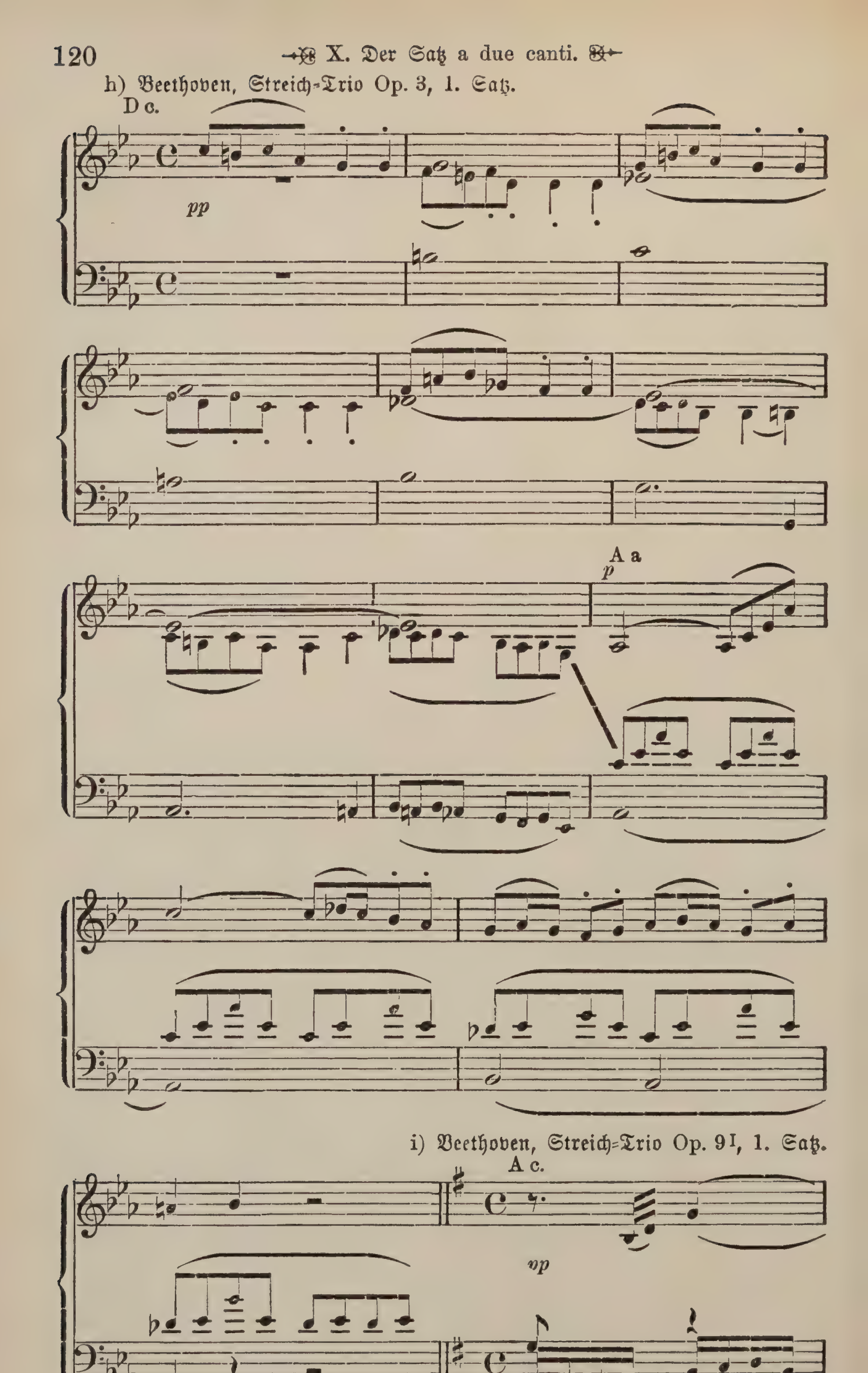
C. Melodie in der Unterstimme:
  a) die beiden Oberstimmen begleitend, Harmonie bildend.
  b) eine der beiden anderen Stimmen kontrapunktisch verselbständigt, die andere füllend.
  c) beide Oberstimmen kontrapunktisch zusammenarbeitend.
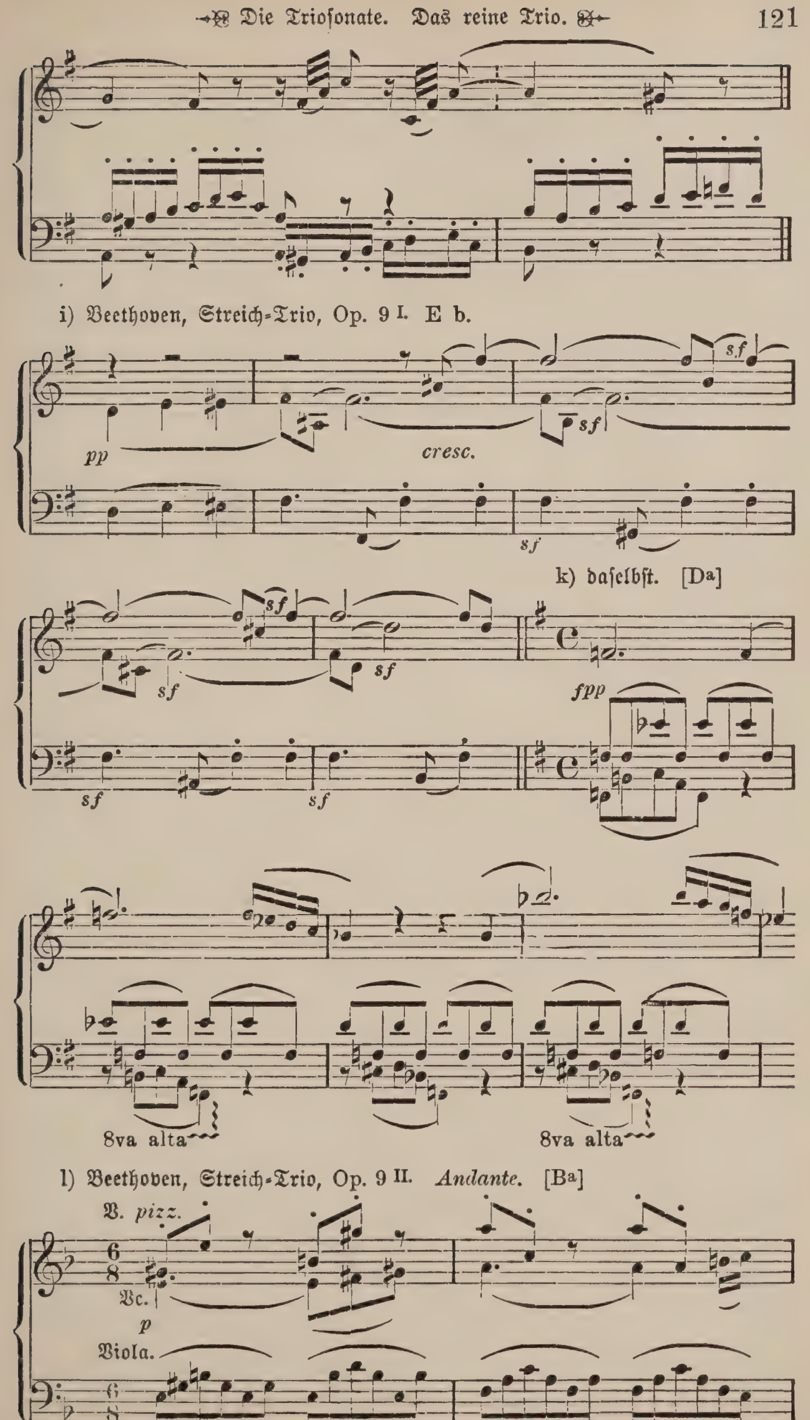
D. Melodieführung an zwei Stimmen verteilt, die dritte:
  a) figuriert begleitend.
  b) kontrapunktisch verselbständigt.
  c) fundamentierend.
  d) füllend.

E. Alle drei Stimmen zusammenarbeitend und zwar:
  a) wechselnd die Hauptmotive übernehmend, während die anderen zurücktreten.
  b) kontrapunktisch verstrickt.
  c) schlicht Note gegen Note.

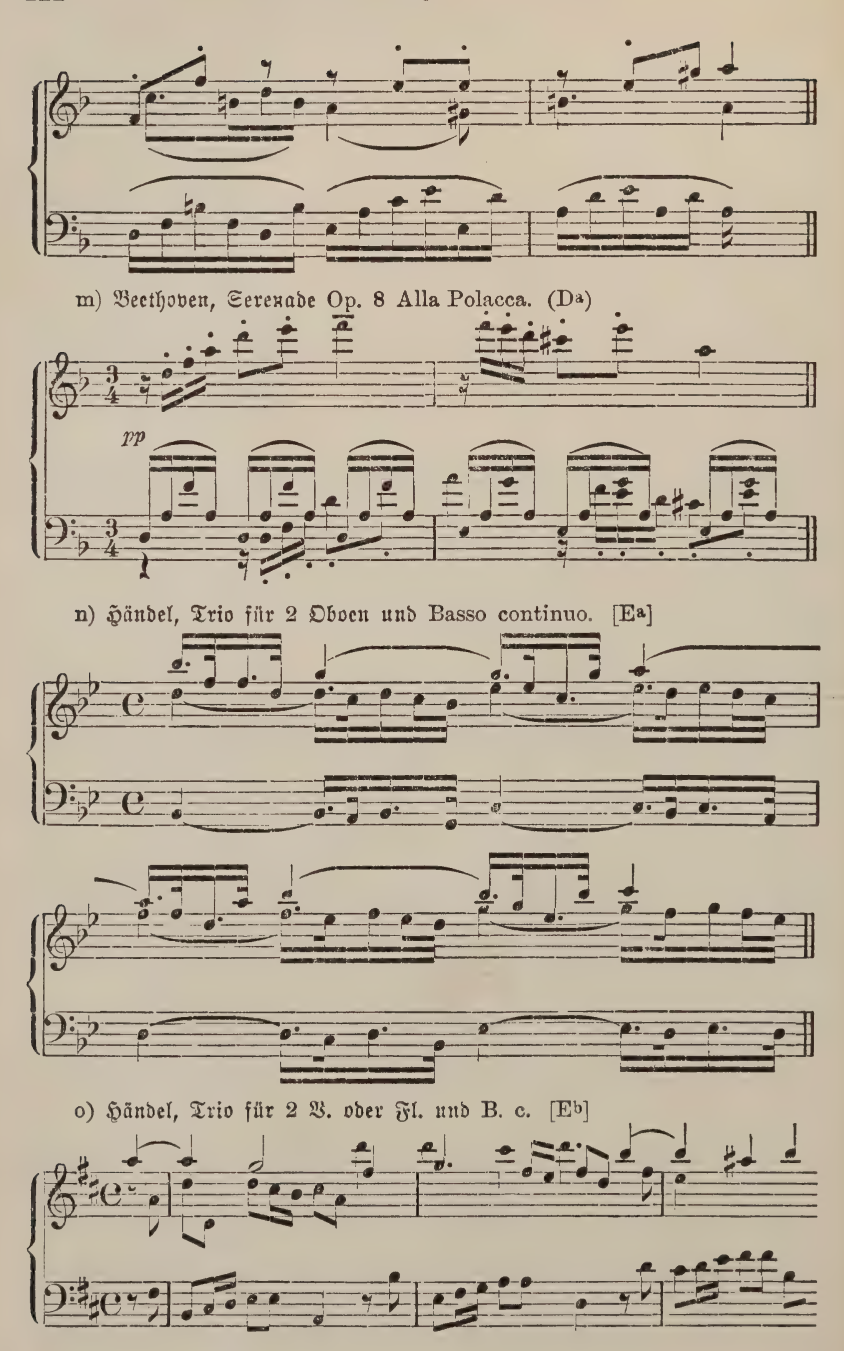

81. Beethoven, Bläser-Trio, Op. 87. (A a).
a)
2 Oboen.
Englischhorn.
b) Mozart, Divertimento a 3. (A a).
V.
tr
tr
f
f
Vla.
Vc.
c) Mozart, Streichquartett D dur, (K. 575). [Aa].
V. 1°.
3/4
Cello.
Vla.


d) Beethoven, Bläser-Trio Op. 87. (A b).
2 Ob.
p
Englischhorn.
e) Fr. X. Richter, Klavier-Trio A dur. (1761) D c
V.
Klavier.
Klavier u. Vc.
2c.
f) Haydn, Quartett G dur, (Par. A. 57) D d.
p
g) Bach, 12. 3st. Invention. C c.


h) Beethoven, Streich-Trio Op. 3, 1. Satz.
D c.
pp
A a
p
i) Beethoven, Streich-Trio Op. 9 I, 1. Satz.
A c.
pp



i) Beethoven, Streich-Trio, Op. 9 I. E b.
pp
cresc.
sf
k) daselbst. [Da]
fpp
8va alta
l) Beethoven, Streich-Trio, Op. 9 II. Andante. [Ba]
V. pizz.
Vc.
p
Viola.



m) Beethoven, Serenade Op. 8 Alla Polacca. (Da)
pp
n) Händel, Trio für 2 Oboen und Basso continuo. [Ea]
o) Händel, Trio für 2 V. oder Fl. und B. c. [Eb]

Wir stellen nun die

Siebzehnte Aufgabe,

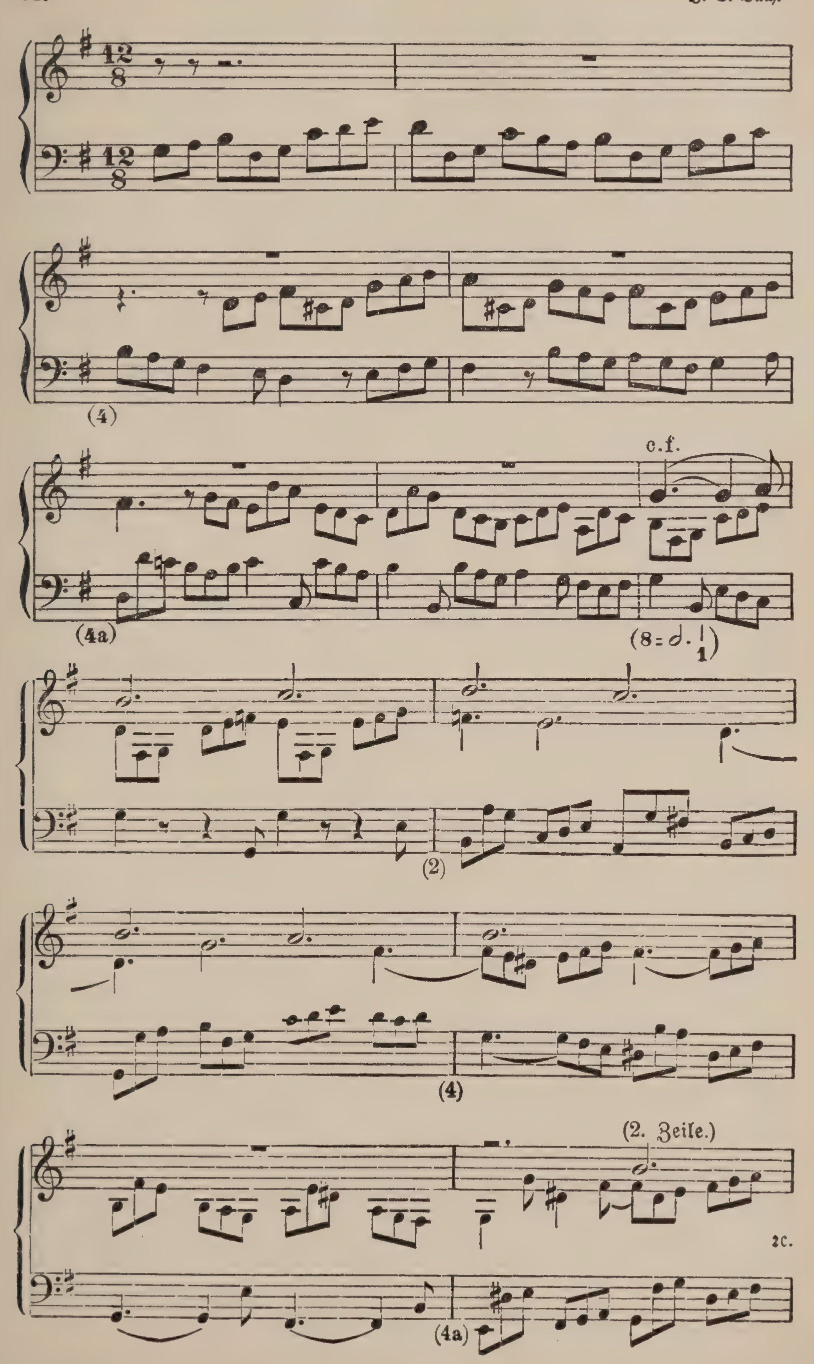
die Komposition von Sätzen für reines Trio. Sowohl die Form der Sätze (ob Menuett oder Andante, Adagio, Rondo oder aber ausgeführte Sonatenform), als die Wahl der Instrumente sei zunächst ganz frei gestellt und der zufälligen Disposition der Phantasie des Schülers überlassen. Fällt ein frei gewählter Satz gut aus, so wird ganz von selbst der Wunsch rege werden, durch Anfügung anderer Sätze ein Sonatenwerk zu ergänzen. Daß die Wahl der Instrumente wesentlich verschiedene Bedingungen für den Satz des Trio schafft, ist freilich nicht zu übersehen. Die ausgiebigste Verbindung und zugleich die am besten den Klang verschmelzende ist die von Violine, Viola und Violoncell, da die Bratsche auch nach der Tiefe eine erhebliche Ausdehnung hat (bis klein c). Die drei Instrumente beherrschen den Gesamtumfang der Menschenstimme und gehen nach beiden Seiten sogar erheblich über denselben hinaus. Zwei Violinen und Viola geben ein Ensemble, das schon etwas hoch liegt, da die große Oktave ganz fehlt. Ein Trio nur von tieferen Streichinstrumenten (zwei Violen und Violoncell) würde eine auffallend dunkle Farbe haben, die man wohl vorübergehend in einem größeren Ensemble (Quintett) schätzen würde, die aber für ein längeres Werk eine einseitige Beschränkung bedeuten muß. Zwei Violinen und Violoncell haben eine klaffende Lücke zwischen Tiefe und Höhe, welche eigentliche Tiefenwirkung ausschließt, da beide Violinen nicht unter g hinab können. Für Bläsertrio sind zwei Oboen und Fagott eine altbeliebte Zusammenstellung (als Intermezzi in der französischen Ouvertüre). Die Lücke zwischen der Tiefe des Fagotts und derjenigen der nur bis c′ oder b reichenden Oboen ist aber doch sehr störend; deshalb zog Beethoven das englische Horn vor, das aber den Umfang nach der Tiefe wieder sehr einengt (nur bis f). Englisch Horn ist nichts anderes als ein Oboe in F, sein c′ klingt wie f (die Notierung ist transponierend, d. h. F-dur wird als C-dur [eine Quinte höher] geschrieben). Ein Trio heterogener Blasinstrumente, z. B. Oboe (oder Flöte), Klarinette und Fagott, oder auch Oboe, Horn und Fagott, beseitigt zwar einen Teil der angegebenen Uebelstände, bringt aber durch die allzugroße Verschiedenheit der Klangfarben dafür einen viel schlimmeren neuen. Deshalb wird das Bläsertrio immer eine seltene Erscheinung bleiben müssen und das Streichtrio von allen den genannten Kombinationen am meisten Beachtung verdienen, zumal demselben nach Befund die Anwendung von Doppelgriffen zum Durchbrechen der reinen Dreistimmigkeit freisteht. Aber zu den Trios gehört auch das Orgeltrio, das daher durchaus in das Bereich dieser Aufgabe fällt. Ist doch dasselbe in reiner Gestalt als dreistimmiger Tonsatz für zwei verschieden registrierte Manuale und Pedal

thatsächlich ein Werk für drei Instrumente von großem Umfang und verwandter Klangfarbe, die aber von demselben Spieler gespielt werden. Das Orgeltrio kann ein frei erfundenes Stück beliebigen Charakters sein, oder aber (das gewöhnliche) zu den mehr oder minder strengen Formen der Choralbearbeitung gehören. Bachs Orgelsonaten und nicht über Choräle gearbeitete Einzelsätze für zwei Manuale und Pedal führt Spitta (Bach II, 691) ausdrücklich auf die italienische Kammermusik, also auf die Triosonaten zurück, weist auch nachdrücklich darauf hin, daß sie noch reinere Typen des streng dreistimmigen Satzes sind als Bachs Violinsonaten mit obligatem Klavier, bei denen „doch noch hie und da der Generalbaß zu Worte kommt“. Die in der Petersschen Ausgabe der Orgelwerke Bachs aufgenommenen, wahrscheinlich von J. L. Krebs komponierten beiden Orgeltriosätze in C-moll könnten ohne weiteres von zwei Violinen mit Cembalo ausgeführt werden, so vollkommen gleicht ihre Faktur derjenigen der Triosonaten der Corelli-Epoche. Aber auch die Choralvorspiele in Trioform, soweit sie nicht kanonische Fesseln annehmen, sind durchaus in ähnlicher Weise angelegt; zum mindesten wüßte ich keinen Grund, warum nicht der Schüler, der unserem Lehrgange bis hieher gefolgt ist, Choralarbeiten solcher Art sollte wagen können. Doch bedarf es dafür noch einiger orientierenden Bemerkungen.

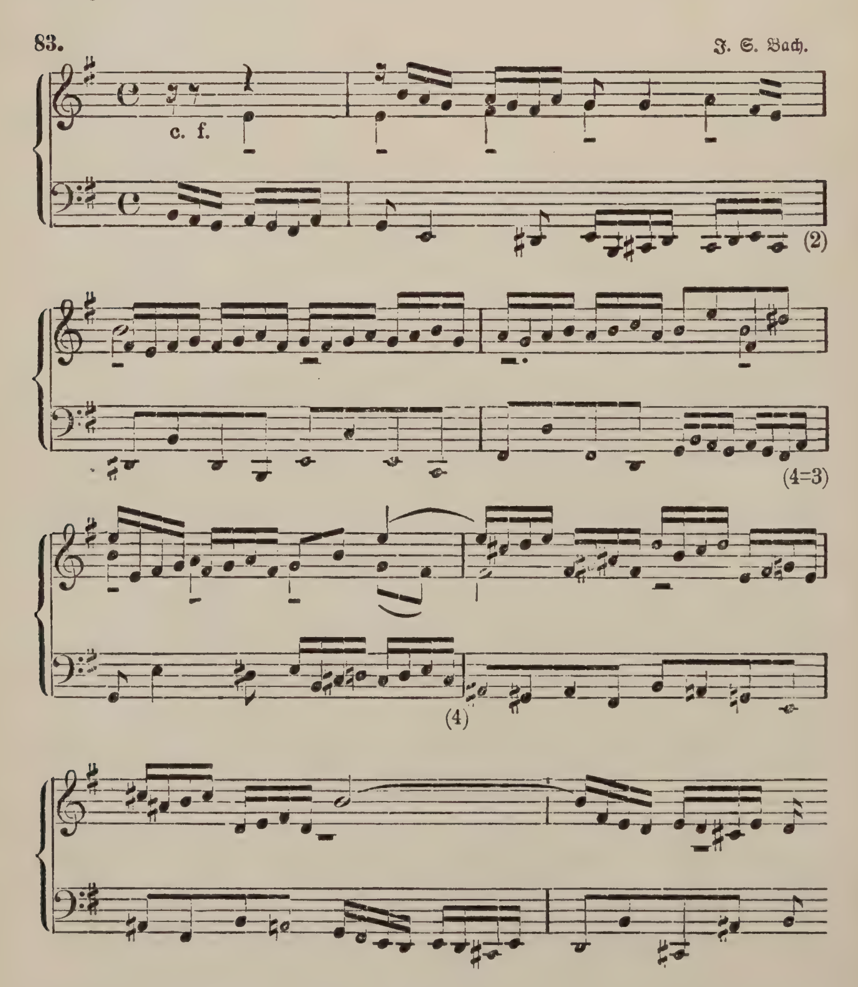
Die einfachste Form der kontrapunktischen dreistimmigen Choralbearbeitung ist die, welche die Choralmelodie in gleichen Noten von einer der drei Stimmen vortragen läßt und zwar mit längeren oder kürzeren Unterbrechungen zwischen den einzelnen Choralzeilen; die beiden anderen Stimmen sind dann in höherem Sinne Begleitung, können aber natürlich so selbständig behandelt werden, daß der ganze bis jetzt dem Schüler geläufige kontrapunktische Apparat zur Verwendung kommt. Jenachdem der Cantus firmus (Choral) als Ober-, Mittel- oder Unterstimme disponiert ist, kommt dabei also eine andere der oben aufgeführten Rollenverteilungen der drei Stimmen heraus.

Von Bachs Bearbeitungen des Chorals „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ ist die in G-dur $^{12}/_{8}$ ein reines Trio, obgleich sie nicht für zwei Manuale und Pedal bestimmt, sondern auf einem Manual und ohne Pedal zu spielen ist. Die sechs Takte lange Einleitung umschreibt die Melodie der ersten Choralzeile streng zunächst durch die Unterstimme allein (zwei Takte) und dann (in der höheren Quinte) in der Mittelstimme, während die Unterstimme unterdessen frei weitergeführt wird. Diese beiden Stimmen leiten dann zur Haupttonart zurück, in welche nun der Cantus firmus im Sopran (in Halben) einsetzt. Wir haben nun für die dreistimmigen Partien fortgesetzt Beispiele der Rollenverteilungen A c und A b:
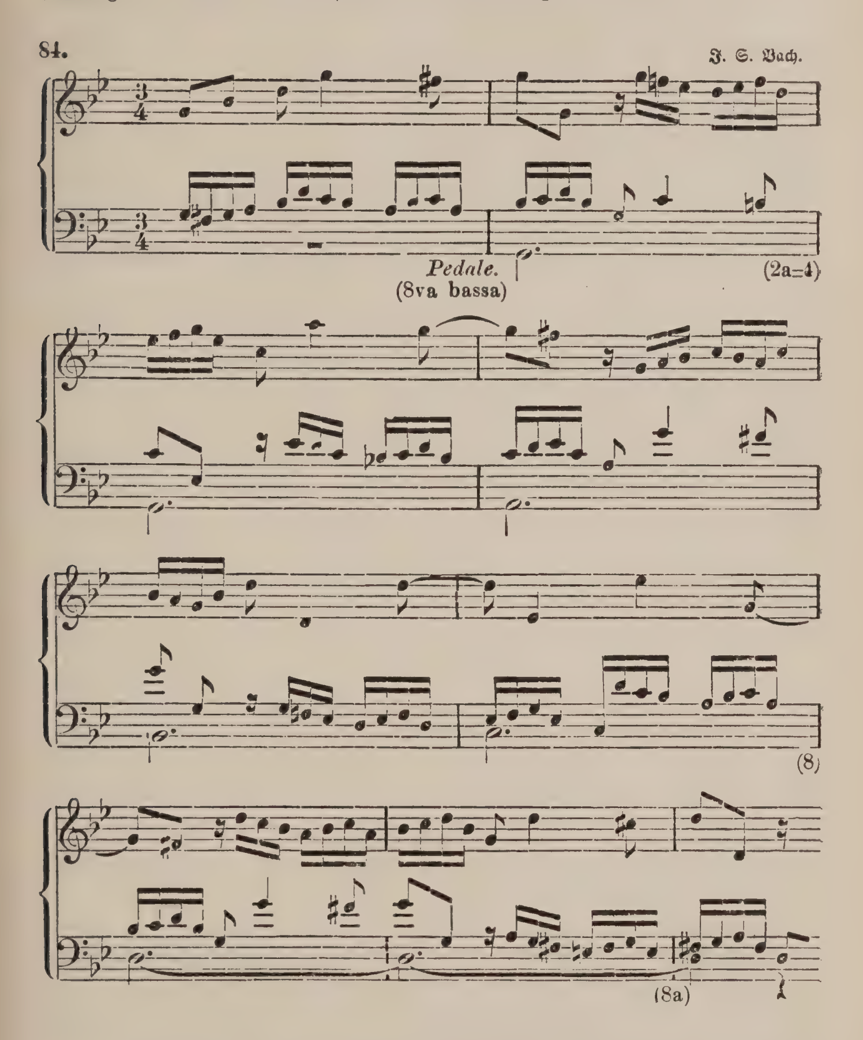
82. J. S. Bach.



In die Mittelstimme legt Bach den Choral in der E-moll-Bearbeitung von „Wo soll ich fliehen hin" („Auf meinen lieben Gott"), schreibt aber ausdrücklich zwei Manuale und Pedal vor und zwar für das Pedal 4 Fußton, sodaß es eine Oktave höher klingt als die Notierung (das Pedal hat den Choral), für das erste Klavier (Oberstimme) 8 Fußton und für das zweite Klavier 16 Fußton. Die 5 ½ Takt lange, dem Beginn des Chorals vorausgeschickte Einleitung lasse ich weg (sie steht nicht zur Melodie in Beziehung, arbeitet aber mit der Umkehrung der Figurationsmotive der Begleitung der ersten Zeile) und gebe nur den Anfang der Dreistimmigkeit und zwar so wie derselbe klingt:



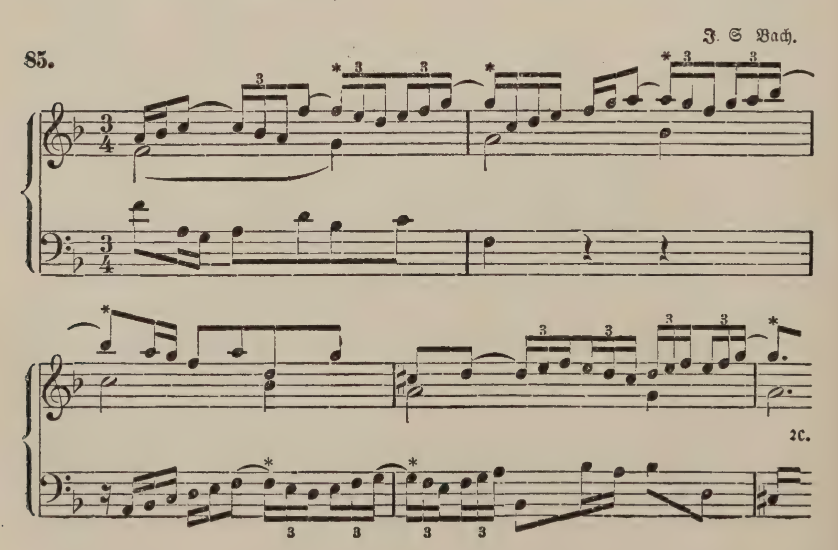
d. h. wir haben hier die Formen Ba und Bb vor uns. Den Cantus firmus im Baß zeigt die G-moll-Bearbeitung desselben Chorals. Auch hier lasse ich die zweistimmige Einleitung weg, welche aus der Umstellung der beiden Kontrapunkte der ersten Zeile entwickelt ist:



Solche, den Cantus firmus erst nach längerer Arbeit der beiden anderen Stimmen bringende Choralbearbeitungen haben natürlich ihr eigentliches Leben in den Gegenstimmen, wenn auch jedesmal, so oft der Cantus firmus eintritt, derselbe durch die Bekanntheit und Bedeut-

samkeit seiner Melodie die Führung übernimmt und wie eine gewaltige überirdische Stimme das menschlich erregte Gerede der figurierten Stimmen übertönt und beiseite schiebt. Der formale Aufbau ist nur, solange der Cantus firmus schweigt oder auf einer gedehnten Note stillsteht, von der motivischen Arbeit der Gegenstimmen abhängig; überall aber, wo der Cantus firmus die Zügel ergreift, bestimmt er allein das Schwergewicht der Takte; daher die häufigen Umdeutungen im Moment des Eintritts des Cantus firmus.

Der angehende Komponist versuche sich also in der Anwendung seiner bisherigen kontrapunktischen Erfahrungen auf die Bearbeitung von Chorälen nach Art der hier durch Proben belegten Beispiele. Besonders die des Orgelspiels kundigen, welche mit Werken dieser Art vertraut sind und dieselben lieb gewonnen haben, werden gern die Gelegenheit ergreifen, nach dieser Richtung ihren Schaffensdrang zu bethätigen. Daß noch einfachere Formen als die oben belegten möglich sind, braucht kaum gesagt zu werden. Z. B. kann von den langen Unterbrechungen der Choralmelodie abgesehen werden und anstatt zweier dieselbe mit einem künstlichen Gewebe umspinnender Stimmen die Disposition getroffen werden, daß dem Cantus firmus (gleichviel in welcher Stimme er liegt) nur eine verselbständigte Stimme gegenübertritt und wäre es nur ein gehender Baß oder eine laufende Mittel- oder Oberstimme. Oder es kann eine Stimme so geführt werden, daß jedesmal der Eintritt der ersten Note des Cantus firmus einen übergebundenen Ton der Gegenstimme zur Dissonanz macht, wie z. B. in Bachs F-dur 3/4 Bearbeitung von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (Cantus firmus in der Mittelstimme):



Kurz, Vorschriften giebt es hier nicht, und so herrlich die Vorbilder sind, die Bach geschaffen, so ist doch in keiner Weise geboten, dieselben sklavisch nachzuahmen. Alles, was nicht dem ernsten Geiste dieser kirchlichen Melodien widerspricht, ist zulässig und, sofern es sich in der durch den Cantus firmus angeregten Phantasie spontan einstellt und logisch durchgeführt wird, anzuerkennen. Die Uebungen in der Komposition reiner Trios sind von gar nicht hoch genug zu schätzendem Werte für die Ausbildung der Kompositionstechnik. Die außerordentliche Durchsichtigkeit des dreistimmigen Satzes schärft das künstlerische Feingefühl in ganz eminentem Maße und die prinzipielle Beschränkung der Mittel lehrt besser als langes Räsonnement eine umsichtige und zielbewußte Ausnützung derselben zur Erzielung der mannigfaltigsten Wirkungen. Deshalb gebe der junge Komponist nicht zu Gunsten bequemer Massenwirkungen diese Uebungen im dreistimmigen Satze vor der Zeit auf und widerstehe der Versuchung, statt eines Melodieinstruments in Baßlage das so mühelos alle Blößen der Faktur verdeckende Klavier heranzuziehen, welches an Stelle des reinen Trios eine gemischte Gattung setzt, die nach Belieben die Zahl der realen Stimmen vermehrt und vermindert. Welchen Reiz nicht nur die reine Dreistimmigkeit, sondern sogar die reine Zweistimmigkeit zu entfalten vermag, sehe man an Seb. Bachs zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien (gewöhnlich auch dreistimmige Inventionen genannt), deren eingehendstes Studium als Vorschule strenger kontrapunktischen Arbeit nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann. Dieselben gehören allerdings großenteils sogar den strengere Fesseln anlegenden Formen an, denen die nächsten Kapitel gewidmet sind; da sie aber ohne die Prätensionen auftreten, kontrapunktische Prunkleistungen zu sein, so sind sie so recht geeignet, von der freien Handhabung der Mittel der Differenzierung der Stimmen zu den strengen Formen überzuführen. In den dreistimmigen Inventionen findet man für alle oben aufgestellten Rollenverteilungen der drei Stimmen Belege und es sei darum sehr empfohlen, dieselben daraufhin genau durchzugehen. Ueber die reale Dreistimmigkeit in dem Sinne, welchen dieses Kapitel ausführlich dargelegt hat, geht die freie, sich eines strengen Schematismus entschlagende Komposition viel seltener hinaus, als man gemeinhin anzunehmen pflegt. Ich habe daher davon abgesehen, ein besonderes Kapitel für den Satz a tre canti abzugliedern, geschweige gar eines a quattro canti, da, wie wir wenigstens vorläufig gesehen, der Satz a due canti bei weitem die Mehrzahl der Unterscheidungen des polyphonen Satzes vom homophonen erschöpft. Die Erfahrung lehrt, daß das reine Trio, sofern es nicht geradezu die strenge Form der Tripelfuge, des Tripelkanons oder Kanons mit Cantus firmus annimmt, über die Bildungen des Satzes a due canti mit stützendem Baß kaum irgendwie hinauskommt, vielmehr in Fällen, wo der Baß als dritter Cantus eingreift, fast immer eine der beiden anderen Stimmen in eine untergeordnete Rolle drängt,

die sie als Begleitung charakterisiert. Wir thun deshalb keineswegs einen besonderen Schritt vorwärts, wenn wir nach Lösung der siebzehnten Aufgabe dem Schüler freigeben, auch Quartettsätze für vier Melodieinstrumente, also vor allem Streichquartette, wie wir sie bereits mit den im ersten Bande aufgewiesenen Mitteln haben schreiben lassen, nunmehr auch mit der für das Wesen der Polyphonie verschärften Einsicht aufs neue zu unternehmen, und auch das Klaviertrio (für Violine und Violoncello mit Klavier oder auch für andere Melodieinstrumente mit dem immer wenigstens für zwei zählenden Klavier) oder auch den Satz für zwei Melodieinstrumente mit Orgel freigeben. Nicht eine Neubelastung, sondern eine Befreiung von Fesseln wird der Schüler darin sehen, wenn ihm die reichen Figurationsmittel des Klaviersatzes zur Füllung und zum Schmuck auch des Satzes a due canti freigegeben werden. Es ist schon beinahe zuviel, wenn wir für diese neue Form der Verwendung der Mittel eine besondere

Achtzehnte Aufgabe

ansetzen, die sich also in die beiden Teile spaltet: Quartett für Streichinstrumente mit reicherer Anwendung der Mittel der Stimmendifferenzierung, ad libitum auch Quartett für Blasinstrumente, und Trio für Klavier und zwei Melodieinstrumente. Vor Mischungen von Streich- und Blasinstrumenten sei wenigstens für das Quartett ohne Klavier zunächst noch gewarnt. Der singstimmenartige Charakter der Blasinstrumente hebt dieselben zu stark gegen die Streichinstrumente ab, als daß so früh eine glückliche Lösung des Problems glücklicher Ineinanderarbeitung der heterogenen Elemente mit Glück unternommen werden könnte. Das Quartett mit Flöte statt erster Violine hat eine kurze Blütezeit im Zeitalter des Flöte blasenden Königs Friedrich II. von Preußen erlebt, ist aber seitdem schnell ganz verschwunden und nur mit Bedauern spielt man heute die zum Teil sehr wertvollen „Flötenquartette" dieser Zeit durch, in denen nur allzuoft empfindlich bemerkbar ist, daß der Komponist sich noch ganz anders hätte entfalten können, wenn er nicht die Flöte statt der ersten Violine disponiert hätte (fehlende Doppelgriffe, Unmöglichkeit des Hinuntergehens unter c′ u. s. w.). Der unleugbare Gewinn durch gelegentliche hübsche Wirkungen des seelenvollen Hauchs der Flöte vermag für diesen Ausfall doch nicht ganz zu entschädigen. Nicht viel anders ist es mit der Oboe (Mozart). Selbst die durch ihren großen Umfang imponierende Klarinette würde doch im Quartett ein Eindringling sein und nur im Quintett, wo die Klarinette dem vollständigen Quartett zuwächst, ist dieser Eindruck einigemal mit Glück überwunden worden (von Mozart und Brahms).

Ganz anders liegt die Sache im Ensemble mit Klavier. Da steht dem allein das gesamte Tongebiet nicht mit einer Einzelstimme, sondern akkordisch beherrschenden Klavier eine kleinere oder größere Zahl von Melodie-Instrumenten gegenüber, welche nicht unbedingt nötig haben, sich ihrerseits zu einem für sich geschlossenen homogenen Klangkörper zu verbinden. Allerdings möchte ich für das Trio für Klavier, Violine und Cello betonen, daß die Möglichkeit, Fundament und Oberstimme neben dem Klavier auch mit Streichklang zu besetzen, höchst wertvoll ist. Aber die Zweiheit der Farbe ist auf alle Fälle doch gegeben und es ist nicht eben ein großes Unglück, sondern in den Händen eines geschickten Meisters ein neues Mittel der Vermannigfaltigung, wenn aus der Zweiheit eine Dreiheit werden kann. Deshalb ist die Vereinigung eines Streich- und eines Blasinstruments mit dem Klavier nicht in gleichem Grade bedenklich wie das Eindringen eines einzelnen Bläsers in das Streichquartett. Wir haben daher thatsächlich wirkungsvolle Trios für Klarinette, Cello und Klavier (Beethoven, Brahms), Violine, Horn und Klavier (Brahms), Klarinette, Bratsche und Klavier (Mozart), Oboe, Bratsche und Klavier (Klughardt, Ruthardt); für reichere Ensembles (Divertimenti von Mozart) sind die Mischungen auch ohne Klavier unbedenklich. Vorläufig lasse sich der Schüler genug sein an dem sorgfältigen Studium (lesend und hörend!) solcher gewagteren Kombinationen; für eigene Versuche beschränke er sich auf die bewährten Zusammenstellungen, deren Bewältigung ihn für später völlig frei machen wird, auch andere ins Auge zu fassen.

Ganz allmählich sind im Laufe dieses Buches mehr und mehr Gesichtspunkte in den Vordergrund getreten, welche die kompositorische Konzeption in bestimmter Richtung zu beeinflussen geeignet sind. Es entsteht die Frage, ob dieselben nicht die künstlerische Freiheit gefährden? Die Zeit der Entstehung unseres modernen Instrumentalstils, welche nach Bach und Händel sich plötzlich auffallend von der polyphonen Schreibweise abwandte, neigte dazu, eine solche Frage entschieden zu bejahen und auch heute, nach Beethoven und Wagner, ist noch ein Rest von Mißtrauen gegen den streng polyphonen Stil nicht in Abrede zu stellen. Der Kampf gegen den Kontrapunkt ist aber schon früher einmal sogar mit noch größerer Heftigkeit geführt worden, nämlich um 1600 von den Erfindern der begleiteten Monodie. So gut wie aber damals der Kampf nicht mit einem Aufgeben der Polyphonie, sondern nur mit einer bewußten Pflege und Würdigung der Homophonie neben der Polyphonie endete, hat auch die neue verstärkte Hinwendung auf die Homophonie nicht vermocht, die Pflege der Polyphonie zu verdrängen, im Gegenteil streben auch heute noch wie im 17. und 18. Jahrhundert ernste Künstler nach derjenigen Steigerung der Künstlichkeit der Faktur, welche man kurzweg mit dem Namen der polyphonen oder kontrapunktischen Schreibweise belegt. Es geht eben in der Musik wie auf anderen Gebieten, nämlich insofern gegensätzliche

Faktoren, deren keinem die Berechtigung abgesprochen werden kann, zeitweilig wechselnd stärker in den Vordergrund treten, sodaß Reaktionen zu Gunsten einer Kompensation derselben notwendig werden, die natürlich zunächst leicht zu einer gegenteiligen Abirrung vom rechten Pfade, nämlich zu einer Unterschätzung des bekämpften Faktors führen. Diese Kämpfe gereichen aber schließlich immer der Kunst zum Heile; der Kampf der Florentiner gegen die vokale Polyphonie hat nicht nur die Formen des solistischen Gesanges (Rezitativ, Arie) hervorgerufen, sondern auch den Anstoß zu einer selbständigen Entwicklung der Instrumentalmusik gegeben, die aber charakteristischerweise zunächst schnell ins kontrapunktische Fahrwasser geriet. Die Stilreform der Haydn-Epoche war bereits ebenfalls wieder eine Wegwendung von dem Ueberhandnehmen kontrapunktischer Gestaltung, aber nicht auf dem Gebiete der Vokal-, sondern der Instrumentalmusik. Die weltliche Vokalmusik wenigstens (Oper, Kantate) war derart im homophonen Fahrwasser, daß sogar behauptet werden kann, daß die Umwandlung des Instrumentalstils wenigstens zum Teil durch Uebertragung von Eigenschaften des weltlichen Vokalstils erfolgte. Nur im kirchlichen Vokalstil hatte die Polyphonie dauernd sich neben der mit Recht gleichfalls zugelassenen Homophonie behauptet und erfuhr nun da ebenfalls stärkere Anfechtungen. Plädierte doch Bachs zweiter Amtsnachfolger Doles 1790 ernstlich für die Verbannung der Fuge aus der Kirchenmusik (Vorrede der Kantate „Ich komme vor dein Angesicht"). Daß trotzdem die strenge kontrapunktische Arbeit sich aus der Kirchenmusik nicht hat verdrängen lassen und auch in der Instrumentalmusik großen Stils bald genug wieder an allen Ecken und Enden eindrang, ist ein Beweis, daß sie *nicht eine Eigenschaft des Stils einer Kunstepoche* ist, sondern vielmehr *ein notwendiges Ergebnis der Steigerung der Kunsttechnik*, das aufs neue wieder gefunden werden würde, wenn es einmal wirklich verloren gehen sollte und dessen hoher ästhetischer Wert über allen Zweifel erhaben ist. Ob gerade die Form der Fuge notwendig genau so, wie sie seit circa zwei Jahrhunderten sich herausgebildet, dauernd festgehalten werden muß, ist eine Frage, die angesichts der erkannten allgemeinen Bedeutung des polyphonen und auch speziell des streng imitatorischen Stils als durchaus nebensächlich bezeichnet werden muß. Wir werden sehen, daß es eine wirklich streng feststehende Form der Fuge eigentlich doch gar nicht giebt, daß das Prinzip, welches sie beherrscht, eine so unerschöpfliche Fülle verschiedenartiger Spezialanwendungen zuläßt, daß in der Anerkennung des Prinzips keinerlei Gefahr für die freie Weiterentwicklung der Kunst liegt.

Viertes Buch.

Die strenge Polyphonie und der künstliche Kontrapunkt (Obbligo).



Elftes Kapitel.

Die Fuge und Doppelfuge.

§ 1. Durchgeführte reale Stimmen.

Fragen wir an dieser bedeutsamen Stelle, beim Uebertritt auf das Gebiet der strengen Polyphonie, nunmehr endgültig nach den entscheidenden Merkmalen des streng polyphonen Stils, so erscheinen als solche besonders zwei in ihrer Vereinigung als ausschlaggebend, erstens:

die Durchführung einer einmal gewählten Anzahl realer Stimmen,

und zweitens:

die Scheidung derselben durch kontrapunktische Individualisierung.

Die Festhaltung einer einmal gewählten Zahl von realen Stimmen ist allein noch kein Merkmal der strengen Polyphonie; sonst wäre das a cappella-Gesangsterzett oder -Quartett, auch das Bläsertrio oder -Quartett ohne Klavier unweigerlich der strengen Polyphonie zuzurechnen, da für alle diese Ensembles die gelegentliche beliebige Vermehrung der Stimmen durch vollere Akkorde, wie wir sie für den freien Klaviersatz im ersten Bande ausführlich konstatiert haben, unmöglich ist. Umgekehrt zwänge die Leichtigkeit, mit der ein Ensemble von Streichinstrumenten (Streichtrio, -Quartett, -Quintett ꝛc.) durch Einführung von Doppelgriffen die Zahl gleichzeitig angegebener Töne gegenüber der Zahl der gewählten Instrumente vermehren kann, eine strengere Scheide zwischen Blasequartett und Streichquartett zu ziehen, als das unbefangene Urteil heischt. Das eigentlich entscheidende ist deshalb doch nicht die Konstanz der Zahl der Stimmen, sondern vielmehr die durchgeführte kontrapunktische Individualisierung derselben. Es steht aber auch außer Zweifel, daß zum Zustandekommen der Wirkung des streng polyphonen Stils nicht dessen Festhaltung durch ein ganzes Werk oder einen geschlossenen Teil eines solchen erforderlich ist; vielmehr ist

der Uebertritt aus homophoner Gestaltungsweise in die streng polyphone jederzeit möglich und, das nötige künstlerische Feingefühl vorausgesetzt, mit Glück anwendbar. Thatsächlich haben wir daher schon im vorigen Kapitel das Gebiet wirklicher kontrapunktischen Bildungen betreten und das Neue, was das jetzige Kapitel bringt, ist daher nur die freigewählte Fessel der Vermeidung des Uebertritts von der strengen Polyphonie zur Homophonie oder umgekehrt für ein ganzes Tonstück. Die manchmal schon starke Komplikationen kontrapunktischer Technik zur Anwendung bringende thematische Arbeit in Durchführungsteilen, Einleitungen, Uebergängen 2c. von Sonaten, Quartetten, Sinfonien 2c. mit homophon konzipierten Hauptthemen rückt damit wenigstens vorläufig durchaus aus dem Gesichtskreise der folgenden Untersuchungen und Aufgaben und soll uns erst wieder beschäftigen, wenn wir die harte Schule der durchgeführten strengen Polyphonie durchgemacht haben und ihre Versöhnung und Verquickung mit der Homophonie in höherer Einheit ins Auge fassen. Dazu sei die historische Thatsache in Erinnerung gebracht, daß ausgenommen die primitiven und noch nicht gründlich ausgegorenen Anläufe der Lauten- und Orgelkomposition (Präludien, Tokkaten) des 16. und 17. Jahrhunderts, der frei die Stimmenzahl variierende Instrumentalsatz eine Errungenschaft des 18. Jahrhunderts, und zwar zuerst auf dem Gebiete der Klaviermusik ist, daß daher die ältere Instrumentalmusik im allgemeinen durch die Konstanz der Stimmenzahl und die fortgesetzte Beschäftigung der Stimmen wirklicher Polyphonie wenigstens im äußeren Habitus sehr ähnelt. Man darf aber nicht vergessen, daß diese ältere (vorhaydnsche) Instrumentalmusik fast ausnahmslos (wenigstens seit 1600) das nicht notierte, sondern nur durch die Bezifferung skizzierte Cembalo mit beschäftigt, welches, wie wir jetzt ganz genau wissen, von der Möglichkeit, gelegentlich Accente durch Vollgriffigkeit, also weitere Vermehrung der Stimmen, zu markieren, ausgiebigen Gebrauch gemacht hat. Und bei näherer Betrachtung schwindet auch für einen großen Teil dieser Litteratur der durch die konstante Zahl der ausgearbeiteten Stimmen erweckte Schein der Polyphonie und bleibt z. B. für die Begleitparte der Couranten, Gigues, Sarabanden, Gavotten und ihnen ähnlicher Stücke ohne Tanznamen, also auch für getragene Stücke aller Art (Airs, Larghi u. s. f.). doch nur der Unterschied gegenüber unserer modernen Homophonie übrig, daß mehr skalenförmige als akkordische Figurationsmittel angewendet sind, aber so frei und zwanglos, daß man nicht einmal von kontrapunktischer Manier zu reden berechtigt ist. Der Bd. 1, S. 241 gegebene Hinweis auf den Unterschied der Setzweise alter und moderner Tänze spricht darum wohlweislich nicht von polyphoner oder kontrapunktischer Behandlung jener, sondern deutet nur die Verschiedenheit des allgemeinen Milieu an, welche nicht den radikalen Stilunterschied von Homophonie und Polyphonie, sondern höchstens einen leichten Anflug von kontrapunktischem Wesen bedeutet, der sich hauptsächlich in

sorgfältigerer Ausgestaltung der Bässe und Mittelstimmen in Bezug auf melodische Anschlüsse äußert, aber ohne die bestimmte Tendenz der Individualisierung der Einzelstimmen. Führungen dieser Art gehören daher auch nicht mehr in das spezielle Bereich des gegenwärtigen Kapitels, und wenn jetzt die Einsicht in das Wesen derselben vertieft und geklärt ist, so mag der Schüler jene älteren Arbeiten daraufhin durchsehen und nachkorrigieren oder sich freuen, daß er schon ohne volle Einsicht doch das Rechte getroffen.

Das klingt beinahe so, als sollte nun eine radikale Durchführung einer ganz anderen Art von Stil in den Arbeiten ihren Anfang nehmen und alles ausgeschlossen und verpönt werden, was für den homophonen Stil zulässig und gut war. Nun, ganz so arg wird es nicht. Das vorige Kapitel hat uns bereits darüber die Augen geöffnet, daß die Verselbständigung der Stimmen gegen einander ihre ziemlich eng gezogenen Grenzen hat, daß vor allem die Zahl der im Einzelmoment thatsächlich durch kontrapunktische Mittel gegen einander scharf differenzierten Stimmen immer nur klein ist und gewöhnlich sogar die Zweizahl nicht überschreitet. Drei gleichzeitig auf wirklich gleiches Interesse Anspruch machende Stimmen sind bereits eine Seltenheit und eine große Belastung der Auffassung. Immer werden die übrigen Stimmen gegenüber zwei oder allerhöchstens drei thematisch bedeutsamen in die bescheidene Rolle ergänzenden Beiwerks zurücktreten, d. h. sich den thematischen durch Parallelführung anschließen (vgl. meinen „Kontrapunkt“ § 13) oder geradezu nur begleiten oder füllen.

Das Unterscheidende gegenüber dem durchgearbeiteten und auch kontrapunktische Manieren aller Art einführenden, aber doch im Wesentlichen homophonen Satze ist daher in der strengen Polyphonie nur die Andersgruppierung der Begriffe Thema und Stimme. Für den homophonen Satz ist die Einzelstimme nur einer der für das Zustandekommen des Themas zur Mitarbeit herangezogenen Faktoren, sei es, daß sie selbst als führende sozusagen das Antlitz oder die redende Seele des Themas repräsentiert oder daß sie bescheidentlich als Stütze mitwirkt; im polyphonen Satze ist dagegen die Einzelstimme als solche ins Auge gefaßt und das Wandern der thematischen Ideen durch die Stimmen dient wesentlich dem Zwecke, wechselnd die Einzelstimmen als solche in den Vordergrund zu schieben. Das mehrfach im homophonen Satze konstatierte Ueberspringen des thematischen Hauptfadens von einer Stimme zur anderen ist also prinzipiell etwas ganz anderes als die Durchführung eines Themas durch die einzelnen Stimmen einer Fuge; dort wechselt nur das Thema seinen Ort, steigt unbehindert durch alle Regionen des Tongebiets, in jeder einen willigen Träger findend, ohne darum seine Einheitsbedeutung nur einen Moment einzubüßen. Hier legitimiert sich bald die eine, bald eine andere Stimme durch das Hauptthema als für sich bedeutsamer Teilnehmer an der gemeinsamen Arbeit, aber das Thema selbst wächst dabei nicht weiter, sondern erscheint nur immer

wieder reproduziert. Der erste Paragraph des 8. Kapitels („Der moderne Themabegriff", Bd. 1, S. 415 ff.) kann erst seinem innersten Sinne nach vollständig verstanden werden von dem gegenwärtigen Kapitel aus. Dennoch war eine Anlage meiner Darstellung gänzlich ausgeschlossen, welche etwa den Inhalt des achten Kapitels hinter denjenigen des vorliegenden zehnten gruppiert hätte, einmal darum, weil der homophone Stil der geläufigere der Gegenwart ist, aber auch weiter darum, weil der polyphone zu allen Zeiten gegenüber dem homophonen eine Steigerung, eine Komplikation bedeutet. Deshalb mußte einstweilen eine andeutungsweise Darlegung des Unterschieds des älteren und neueren Themabegriffs genügen und genügte in der That. Jetzt aber müssen wir bewußt den die Errungenschaft einer neuen Zeit bedeutenden Themabegriff wieder zerbrechen und auf eine Bildweise zurückgehen, die einstmals die allein mögliche für den die simple Homophonie meidenden Stil war, heute aber ebenfalls noch als eine Möglichkeit des Aufbaus anerkannt werden muß, der ein selbständiger hoher ästhetischer Wert eignet. Das Zerbrechen der Themen in der Durchführung ist ja doch im Grunde wenigstens zum Teil nichts anderes als das Zurückgreifen auf diese im Prinzip verschiedene Bildweise. Wenn wirklich, wie allgemein zu Recht erkannt wird, die Durchführung die großartigste Errungenschaft des modernen Kompositionsstils ist, so beweist das eben die unveränderliche Bedeutsamkeit auch dieser Bildweise als einer für sich berechtigten und große Wirkungen erzielenden.

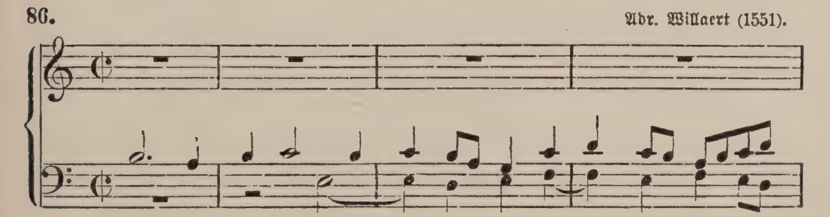
Doch genug des vorbereitenden Räsonnements, das doch erst wieder seine volle Ueberzeugungskraft in der produktiven Arbeit selbst finden kann. Das mit wenigen Worten formulierbare Ergebnis ist die Erkenntnis der Möglichkeit, ein größeres musikalisches Kunstgebilde dadurch zu stande zu bringen, daß eine Mehrheit von Stimmen wechselnd durch Uebernahme des Hauptthemas in den Vordergrund tritt, und daß nicht sowohl die *Zusammenschließung der Einzelstimmen zur höheren Einheit* als vielmehr *die Spaltung dieser selbstverständlich ebenso wie im homophonen Stile unbedingt vorausgesetzten Einheit in die Einzel-Individuen der Stimmen das leitende Prinzip der abweichenden Art der Gestaltung ist.* Mit anderen Worten, es handelt sich wieder um eine besondere Anwendung der von Anfang an (vgl. Bd. 1, S. 41) als für alles Kunstschaffen als formgebend erkannten ästhetischen Kategorien der *Einheit* und der *Mannigfaltigkeit*.

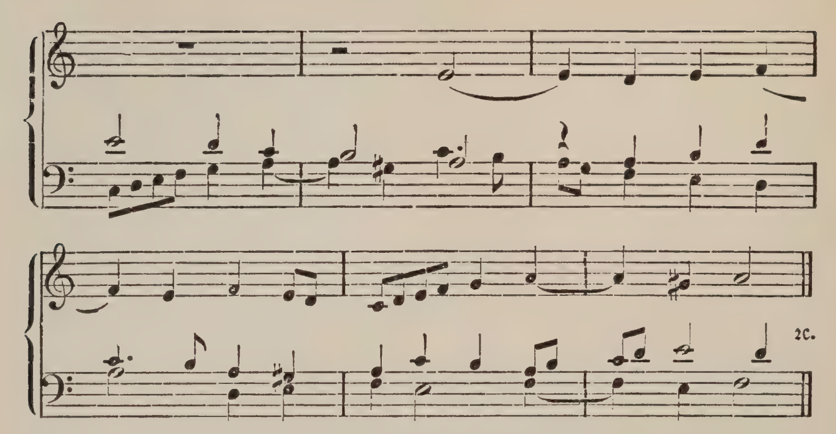
§ 2. Der Ursprung der Fuge.

Ganz allmählich hat sich im Laufe des 17. Jahrhunderts aus freien Imitationsformen die wirkliche Fuge (Quintfuge) mit einem einzigen durch ein langes Tonstück festgehaltenen Thema herausgebildet.

Das Ricercar der italienischen Organisten um die Mitte des 16. Jahrhunderts steckt noch durchaus in der durch die successiven Stimmeneinsätze der Motette an die Hand gegebenen Bildweise, sofern ein Anfangsmotiv (wie es in der Motette der Text erzeugt) in kürzerem oder längerem Abstande von allen beteiligten Stimmen gebracht wird, aber nach einmaligem Durchlaufen aller Stimmen (höchstens mit ein paar zugegebenen, sozusagen eine größere Stimmenzahl markierenden weiteren Einsätzen einem neuen Anfangsmotiv weicht, das ebenso durchgeführt wird (wie in der Motette, wenn eine andere Textzeile eintritt); so werden drei, vier und manchmal noch viel mehr Motive durchgeführt und ein Zurückkommen auf den Anfang erfolgt nicht, sodaß von einer Einheitlichkeit nicht gesprochen werden kann, vielmehr nur eine Kette fugenartiger Imitationen entsteht. Die Strenge und vor allem die Ausdehnung der Imitationen ist sehr verschieden; doch ist, wie im Vokalsatze, schon deutlich das Prinzip zu erkennen, die Imitationen wechselnd in der Quinte und Oktave zu machen. Den theoretischen Grund dieser Wahl verrät bereits 1555 Nicola Vicentino (L'antica musica ridotta alla moderna fol 88 v) durch Hinweis auf die Tonalität (vgl. meine Geschichte der Musiktheorie, S. 367). Die gesamte Theorie der Kirchentöne durch das ganze Mittelalter hindurch basiert auf der Teilung der Oktave durch die Quinte des Tonartgrundtons (dorisch D a d, phrygisch E h e, lydisch F c f, mixolydisch G d g), welche mindestens seit 1600 den Namen Dominante führt (Gesch. d. Musiktheorie, S. 381). Aber die Natur hat auch dafür gesorgt, daß diese Art der Imitation den Stimmen bequem ist, sofern die Stimmlagen der vier Stimmgattungen Baß, Tenor, Alt, Sopran, thatsächlich Unterschiede von je einer halben Oktave aufweisen, sodaß z. B. die Nachahmung eines Motivs, das der Baß zuerst vorgetragen hat, vom Tenor am schicklichsten eine Quinte oder Quarte höher, vom Alt eine Oktave höher als vom Baß, und vom Sopran wiederum eine um Quinte oder Quarte höher als vom Alt gebracht wird. Bei solchem Abstande der Nachahmung ergiebt sich immer ungefähr genau dieselbe relative Lage für die einzelne Stimme. Das ist der doppelte Grund, weshalb die Quint- (Quart-) und Oktavbeantwortung seit der Herausbildung eines geordneten mehrstimmigen Tonsatzes sich eingebürgert hat. Ein ‚Tertius del Mi' (dreistimmiger Satz mit dem Grundtone E [phrygisch]) überschriebenes Ricercar von Adrian Willaert (im Anhange der Motetta trium vocum 1551) beginnt folgendermaßen:

86. Adr. Willaert (1551).
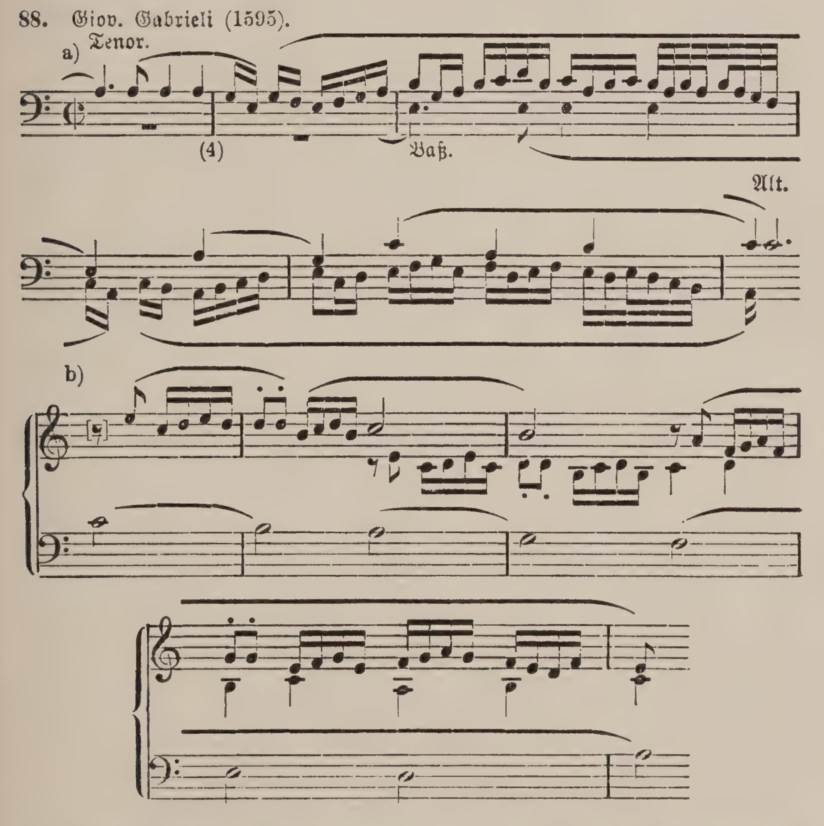




d. h. die erste Imitation erfolgt in der Unterquinte, die zweite in der Oberquarte; da die beginnende Stimme mit der Dominante einsetzt, so bringen die Imitationen den Anfang mit dem Tonartgrundtone. Das imitierte Stück ist hier schon auffallend lang (vier Takte). Vereinzelt kommen schon früh Instrumentalsätze größerer Ausdehnung vor, die ein Thema bis zu Ende festhalten, so z. B. 1595 in Orazio Vecchis Selva di varia ricreazione eine vierstimmige Fantasia, die das Thema:

87.



(dorisch, im Sopran mit der Quinte beginnend, daher zuerst in der Unterquinte, Unteroktave und deren Unterquinte imitiert) zunächst durch 56 Takte in dieser Gestalt durchgeführt, dann durch 30 Takte in der achtfachen Verlängerung (𝅜 statt ♩) kombiniert mit der Originalgestalt, weiter durch 20 Takte in der zweifachen Verlängerung (𝅗𝅥 statt ♩) kombiniert mit der Umkehrung der Originalgestalt und nach einem Zwischensatze im Tripeltakt ($^{3}/_{2}$), der einfach den Taktstrich verschiebt, sodaß statt 3 nur 2 Takte sind, in dem abschließenden $^{4}/_{4}$ eine kunstvolle Engführung bringt, sodaß das Ganze eigentlich eine recht komplizierte Fuge ohne alle freien Zwischenpartien ist. Vollends kann man aber dem in Wasielewskis „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert" abgedruckten Ricercar G. Gabrielis im 10. Kirchenton (A-moll) vom Jahre 1595 den Namen einer echten rechten Fuge nicht versagen, zumal das Thema streng nach den späteren Regeln tonaler Gestaltung beantwortet ist, durchaus regulär durch die vier Stimmen geführt wird und sogar regelrechte Zwischenspiele von abstechender Physiognomie und leichterem Charakter, sämtlich mit denselben Motiven gearbeitet, sich zwischen die Hauptdurchführungen einschieben. Der einzige Mangel des Werks für unser heutiges Urteil ist das Fehlen eines kräftigeren Aufschwungs der

Modulation in der Mitte zur Dominanttonart oder Paralleltonart. Das Thema ist eigentlich zweimal dreitaktig, erscheint nur zu Anfang kürzer, weil die Antwort schon zur zweiten Hälfte einsetzt. Ich bedaure, daß ich nicht das ganze Ricercar hier einrücken kann, mache aber auf das nachdrücklichste auf dasselbe aufmerksam, als einem Stück, das die Freunde alter Orgelmusik sich nicht sollten entgehen lassen. Das Material, mit dem das ganze über 150 einfache (2/4) Takte zählende Stück gearbeitet ist, geben die folgenden Anfangstakte der Exposition (a) und des ersten Zwischenspiels (b):



88. Giov. Gabrieli (1595).

Angesichts solcher Erscheinungen wie dieser vollentwickelten Fugen aus dem 16. Jahrhundert rücken jedenfalls die fugierten Teile der Kanzonen und Sonaten in ein ganz anderes Licht und man fragt sich, ob die oft nur skizzenhafte Anlage derselben nicht nur ein freiwilliger Verzicht auf breitere Ausführung ist; zum mindesten aber steht fest, daß durch diese leicht hingeworfenen Fugati die Fugentechnik außer-

ordentlich gefördert worden ist. Hunderte, ja tausende kerniger Ideen liegen in denselben vergessen, die wohl einer weiteren Ausführung wert gewesen wären, und ihr Studium kann nur in hohem Grade anregend wirken.

§ 3. Das Fugenthema.

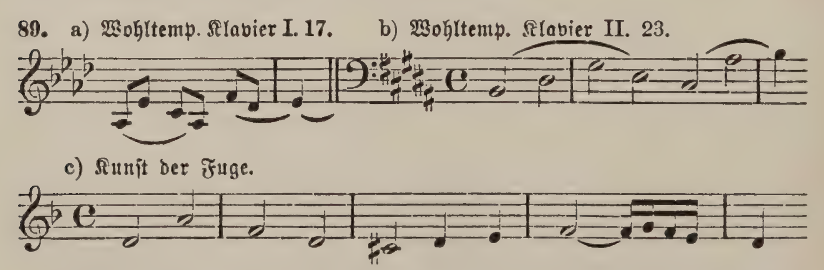
Fragen wir nun zunächst nach den notwendigen Eigenschaften eines guten Fugenthemas, so ist nach dem, was wir oben (§ 1) als leitendes Prinzip der strengen Polyphonie erkannten, zweifellos vor allem zu fordern, daß ein Thema, das durch sein Auftauchen in einer der drei, vier oder mehr Stimmen dieser die Führerrolle zuweisen soll, charakteristische Merkmale zeigen muß, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Wie wir auch im homophonen Satze (Bd. I, S. 138) für ein Thema eine prägnante eindringliche Motivbildung besonders zu Anfang, einen charakteristischen „Kopf" fordern mußten, wenn mit Erfolg der Gefahr begegnet werden sollte, daß sein Eintritt überhört und damit der große Aufbau der Form mißverstanden wird, so ist in noch höherem Maße ein solcher auffallender Kopf für das Fugenthema notwendig. Zwar hat die Entwickelung der Fugentechnik, besonders im Vokalsatz, auf die Praxis geführt, Stimmen, welche das Thema bringen sollen, vorher wenn auch nur kurze Zeit pausieren zu lassen; aber dieses Mittel ist doch nur eine schätzenswerte Hilfe, nicht aber für sich allein ausreichend, die gewünschte Wirkung zu verbürgen. Die bekannte Hausregel, allemal wenn das Thema auftritt, dasselbe stark hervorzuheben, ist zwar geeignet, den Bau der Fuge deutlich zu machen und läßt die betreffende Stimme in den Vordergrund treten, zerstört aber, wenn konsequent angewendet, alle feineren poetischen Intentionen des Komponisten. Vielmehr muß ein Fugenthema so beschaffen sein, daß es auch ohne diese plumpen Hilfsmittel und bei zarter Tongebung aller Stimmen oder umgekehrt im Fortissimo wohl bemerkt wird. Dazu gehört aber eben ein Kopf, ein Gesicht. Nichts ist verkehrter und die Würde der polyphonen Schreibweise verletzender als die Meinung, daß zum Fugenthema ein paar beliebig aufgegriffene, an sich sinnlose Noten gerade gut genug seien, da im übrigen die kontrapunktische Arbeit das weitere bestens besorge. Ein Thor wird auch im Kleide des Weisen kein Weiser. Die wenigen Beispiele, die man für jene Ansicht als Beleg anführen könnte, wie z. B. Scarlattis Katzenfuge, belegen nur meine Behauptung, daß zum Fugenthema ein Gesicht gehört; es ist aber nicht rätlich, mit Bedacht eine Fratze zu wählen. Das mag ein einzelnes Mal amüsieren; die Würde der Kunstgattung fordert aber das Absehen von derartigen Späßen und das ernste Bestreben, im Fugenthema etwas konzentriertes, für sich bedeutsames hinzustellen. Diejenigen, welche die kontrapunktischen Schularbeiten nach meinem Lehr-

buche gemacht haben, sind in eine derartige Denkweise bereits hineingewachsen und würden sich sehr wundern, wenn das, was schon für die kleinen achttaktigen Uebungen gefordert wurde, für weit ausgeführte Kunstleistungen höherer Art nicht gelten sollte. Wenn ein an sich sinn- und bedeutungsloser Cantus firmus für die Federproben im zweistimmigen Satze Note gegen Note oder zwei Noten gegen eine u. s. w. verschmäht wird, so taugt er gewiß erst recht nicht dazu, für hundert und mehr Takte als Hauptsache ausgespielt zu werden. Also ein für allemal: Hinweg mit allen charakter- und bedeutungslosen Fugenthemen! Man gehe bei Bach und anderen Meistern der Zeit in die Schule, welche in der Fugenform ihre tiefsinnigsten Ideen niederlegte, nicht aber bei geistlosen und empfindungsarmen Nachbetern wie Kirnberger oder Abt Vogler. An der Diskreditierung der Fuge ist niemand anders schuld als die Lehrer, welche nach sieghaftem Durchbruch einer neuen Stilrichtung das äußerliche Gebahren der Fuge der Zeit Bachs, ihr Figurenwerk und ihre rhythmischen Manieren festhalten zu müssen glaubten und, nachdem das Geheimnis der Erfindung echter Fugen verloren gegangen, Regeln aufstellten, wie Fugen „gemacht" werden müssen.

Man verstehe darum ja nicht meine Forderung falsch, daß ein Fugenthema ein Gesicht, einen Kopf haben müsse! Ich meine damit nicht ein altes Fugengesicht mit überschminkten Falten und gepuderter Perücke, sondern gerade im Gegenteil ein frisches, lebendiges, ausdrucksvolles Menschenantlitz, nicht aber eine Mumie. Wer freilich in Bachs Fugen noch nicht das lebendig pulsierende Empfinden gespürt hat, sondern nur Ausdrucksformen einer älteren Zeit in ihnen sieht, für den rede ich umsonst. Ich will hier nicht die Versuche meiner Analysen des Wohltemperierten Klaviers („Katechismus der Fugenkomposition") wiederholen, den poetischen Gehalt dieses Werks in Worte zu fassen, muß vielmehr durchaus auf jene leicht zugängliche Arbeit verweisen. Aber wer nicht die grundverschiedenen ästhetischen Werte der einzelnen Fugen und Präludien des Wohltemperierten Klaviers auseinanderzuhalten vermag, der soll seine Finger lieber einstweilen noch ganz von der Fuge lassen, und ehe er selbst sich untersteht, Fugen schreiben zu wollen, erst noch recht eifrig streben, Fugen hören zu lernen. Der, für welchen die tiefernsten Fugen in Cis-moll, Es-moll, F-moll, Fis-moll, B-moll und H-moll im ersten Teil oder die in B-moll im zweiten Teil keine andere Sprache reden als die heiter beschaulichen in Cis-dur, Es-dur, F-dur, Fis-dur, As-dur, A-dur im ersten und die in F-dur, F-moll, B-dur, H-dur und H-moll im zweiten Teil oder die jugendlich kecken in E-dur und H-dur, die etwas altväterisch aufgeputzte, wie ein Kind mit Allongenperücke, Schnallenschuhen und Knaufstock einherstolzierende in D-dur; wer den großen Abstand zwischen dem ersten Teile und dem zweiten Teile des Wohltemperierten Klaviers nicht durchfühlt — dort in der Mehrzahl strotzende Jugendkraft und heißes Empfinden,

leidenschaftliches Ringen, übermenschliches Wollen, hier gereiftes Können, aber die weise Ueberlegenheit des Alters, besonnenes Disponieren, zielbewußtes Gestalten — der soll lieber keine Fugen komponieren.

Also vor allen Dingen: ein Fugenthema muß einen bedeutsamen Inhalt haben, empfunden, der lebendig angeregten Phantasie entsprungen sein. Mehr als in allen anderen Kunstformen kommt bei der Fuge, deren Interesse dauernd an das Thema gebunden ist, alles darauf an, daß das Thema von prägnantem Ausdruck, ein Stück wirklicher Erfindung sei. Zwar hat Bach selbst in seiner „Kunst der Fuge“ gezeigt, was alles sich mit einem an sich nicht gerade sonderlich gehaltvollen Thema „machen“ läßt, wenn die kontrapunktische Kunst um dasselbe ihre Gewebe spinnt. Aber — bei aller Verehrung des großen Altmeisters und allem Respekt auch vor diesem Werke — ich möchte keinesfalls die Kunst der Fuge dem angehenden Fugenkomponisten als Vademecum empfehlen und die in demselben enthaltenen Stücke als besonders nachahmenswerte Muster hinstellen. Gewiß, sowohl die in diesem Werke enthaltenen Fugen als auch einige weniger durch Innigkeit und Stärke der Empfindung als vielmehr durch kunstvolle Arbeit ausgezeichneten Nummern des Wohltemperierten Klaviers (z. B. die Fugen in C-dur, D-moll, G-dur und A-moll des ersten, die in C-dur und C-moll des zweiten Teils) können demjenigen, der sich über die Technik der Fugenkomposition orientieren will, vieles sagen, mögen sogar als hervorragende Lehrbeispiele anerkannt werden; nur gerade das eine, was uns hier zuerst interessiert und was für alles weitere von grundlegender Bedeutung ist, darf man in ihnen nicht suchen. Vielleicht ist mein Urteil hart, aber ich darf es nicht unterdrücken: den Themen dieser Fugen fehlt jenes wunderbare Etwas, das die oben speziell aufgeführten zu Werken stempelt, die man nicht nur bewundern sondern lieben muß; sie sind nicht, wenigstens nicht in gleichem Maße phantasieerzeugte lyrische Ergüsse, es fehlt ihnen der verklärende poetische Hauch der inneren Notwendigkeit. Man vergleiche nur mit ehrlichem guten Willen und offenem Herzen die folgenden drei Fugenthemen, die einander so ähnlich sind:



Ich habe durch meine Analysen der Kunst der Fuge (Katechismus der Fugenkomposition, 3. Teil) gewiß belegt, daß ich mich ein-

gehend mit dem Werke beschäftigt habe; aber so erstaunlich der Reichtum an Gegenmelodien ist, welche das Hauptthema in den 18 Nummern des Werkes getrieben, sein Mangel an eigentlichem Stimmungsinhalt bleibt doch nicht nur in den Umformungen des Themas selbst sondern auch in den Gegenthemen durchweg fühlbar. Worin dieser Mangel liegt? das zu erklären, kann ich nicht hoffen; ich kann nur ohne positives Beweismaterial vermuten, daß Bach, als er die Idee dieses didaktischen Werks im Geiste trug, die mancherlei Nutzanwendungen eines und desselben Themas zum voraus ins Auge faßte und so zur Konstruktion eines Themas gelangte, das nicht eigentlich frei erfunden, sondern zum mindesten gleich für Anwendung in der Umkehrung eingerichtet ist. Auch die Mehrzahl der Seite 144 angeführten durch geringere Wärme und Wahrheit des Ausdrucks charakterisierten Fugen verwenden die Umkehrung des Themas sozusagen als eine Art neues Thema (also nicht nur in Engführungen) oder aber sie kombinieren das Thema mit seiner Verlängerung, oder sind direkt auf gedrängte doppelte und mehrfache Engführungen angelegt. Deshalb sei gleich hier vor Beginn der Fugenarbeit selbst eindringlichst davor gewarnt, bei der Konzeption von Fugenthemen den Hauptwert auf deren Verwendbarkeit zu kontrapunktischen Kunststücken irgend welcher Art zu legen. Ein solches Verfahren wird sich allemal rächen; anstatt eines lebendigen Wesens wird das Ergebnis eine Gliederpuppe werden. Gewiß soll die höhere Technik der strengen Polyphonie nicht überhaupt abgehalten werden, sich auch in den weiterhin separat zu besprechenden intrikateren Künsten des Obbligo zu üben; aber es muß durchaus gefordert werden, daß deren Anwendung auf Fälle beschränkt bleibt, wo sie sich sozusagen von selbst ergiebt. Jedes Thema, das als freies Erzeugnis der Phantasie (ohne irgend welche solche Voraussicht) entstand, soll auf derartige Möglichkeiten geprüft werden; wo sie sich als vorhanden ergeben, liegt kein Grund vor, von ihnen Umgang zu nehmen. Wir können noch einen Schritt weiter gehen und die Möglichkeit ins Auge fassen, daß ein bereits intensiver sich mit dem polyphonen Stile beschäftigender junger Komponist an Stelle des einfachen Themas irgend eine Kombination desselben mit sich selbst oder aber mit einem charakteristisch unterschiedenen Thema direkt erfindet, sodaß die erste Erfindung bereits eine Art Zwillingsnatur zeigt — vielleicht ist das für die gesteigerten Formen sogar als normal hinzustellen. Keinesfalls aber sollen einem stimmungsvollen, phantasiegezeugten Thema nachträglich die Glieder verrenkt und gebrochen werden, um es für kontrapunktische Akrobatenkünste brauchbar zu machen.

Vorläufig ist unsere Forderung also nur, daß ein Thema, das einer Fuge zu Grunde gelegt werden soll, ein in sich geschlossenes melodisches Gebilde von nicht zu großer Ausdehnung

sei, das mit bestimmtem Gefühlsausdruck durchtränkt und geeignet ist, sofort durch sein erstmaliges isoliertes Auftreten die Stimmung zu wecken, welche die ganze Fuge beherrschen wird. Es ist aber durchaus nicht jeder Anfang einer hübschen Kantilene geeignet, ein Fugenthema vorzustellen; vielmehr wird man bei einiger Prüfung oft erkennen, daß ein solcher Anfang vielmehr gebieterisch die homophone Fortsetzung fordert, welche unser erster Teil behandelt. Es ist ja wahr, daß nicht selten Anfänge der Themen homophoner Sätze auch ohne besondere Zustutzung in den Durchführungsteilen mit Glück eine fugenartige Bearbeitung erfahren haben; gewöhnlich bedarf es aber erst einer solchen Zurechtschneidung, einer Zusammendrängung der in der homophonen Melodie stärker gereckten Elemente, einer früheren Wendung zum Schluß u. s. w. Die Betrachtung einer möglichst großen Zahl guter Fugenthemen lehrt, daß sie eine gewisse Knappheit und straffe Zusammenfassung, Gedrungenheit auszeichnet. Dieselbe äußert sich in mannigfacher Weise, z. B. als bestimmte Harmonieentfaltung (Kadenzierung) in kurzem Abstande, als direkte Gegenüberstellung zweier stark kontrastierenden melodisch-rhythmischen Elemente, Einführung eines seltenen und auffallenden melodischen Schrittes, der aber im Thema selbst seine volle Motivierung findet 2c. Ich habe weder die Absicht, noch sehe ich die Möglichkeit, die verschiedenen denkbaren Fälle systematisch zu rubrizieren, womit auch nichts gedient wäre. Nur einige summarische Bemerkungen in harmonischer, rhythmischer und melodischer Hinsicht werden hier unerläßlich sein.

Was zunächst die Harmonie anlangt, so kann ein Thema, das nicht eine markierte harmonische Fortschreitung enthält, ohne weiteres als für die Fuge unbrauchbar bezeichnet werden. Unter einer markierten harmonischen Fortschreitung verstehe ich dabei den Uebertritt von der Harmonie der Tonika zu der einer der beiden Dominanten oder umgekehrt, und zwar auf eine relativ schwere Zeit, d. h. eine Zeit, die nicht als eine durchgehende verstanden werden kann. Ist das Thema viertaktig mit normalem Gewicht der Takte (1—4) oder dreitaktig in der Ordnung Schwer-Leicht-Schwer (2., 3—4, vgl. Bd. I, S. 123), so bedeutet meine Forderung mindestens einen bestimmten Fortgang der Harmonie vom dritten zum vierten Takt, sodaß also der vierte Takt eine bestimmtere Harmoniewirkung bringt. Ein nur zweitaktiges Thema, das nur selten vorkommen wird, muß entsprechend vom ersten zum zweiten Takte eine Harmoniefortschreitung aufweisen. Unbrauchbar ist also nicht nur ein Thema, das überhaupt in einer einzigen Harmonie stecken bleibt, sondern auch eines, das nur auf relativ leichte Zeiten die Harmonie bewegt, also z. B. eines, das nur auf leichte Zählzeiten oder leichte Takte andere Harmonien bringt, auf die dieselben umschließenden schweren aber die tonische Harmonie; denn eine solche Harmonie-
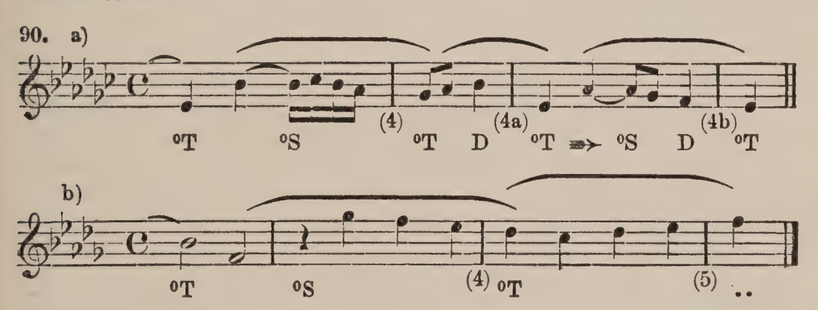
bewegung wird nur als rein figurativ aufgefaßt, sodaß thatsächlich ein Stillstehen auf derselben Harmonie stattfindet. Harmonische Formeln wie diese:

T D | T S | T D | T oder T · · | S D | T
(2) (4) (2) (4)
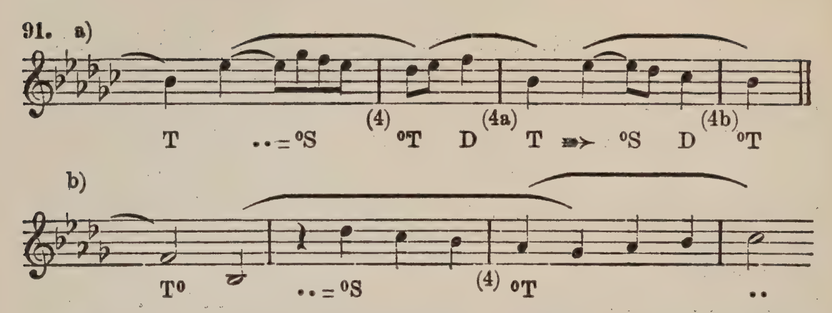
werden also im allgemeinen zu meiden und lieber in eine der auf die schweren Takte Harmoniewirkung bringenden umzuwandeln sein, wie z. B.:

T · · | S · · | D · · | T oder T | S D | T bzw. T | S · · | D · · | T u. a.
(2) (4) (2) (2) (4)

ganz abgesehen zunächst von der Möglichkeit, das Thema selbst schon zur Dominante modulieren zu lassen. Die weiterhin gegebenen Beispiele werden das Gesagte illustrieren und mannigfache interessantere Ausgestaltungen des harmonischen Gehalts der Themen erkennen lassen. Hier handelt es sich zunächst nur darum, klar zu erkennen, was eine wirkliche und was nur eine scheinbare Harmoniebewegung ist. Bach ist es zwar einige Male gelungen, dem hier aufgestellten Prinzip mit ausgezeichneter Wirkung zu widersprechen, z. B. in der Es-moll- und B-moll-Fuge des ersten Takts des Wohltemperierten Klaviers:



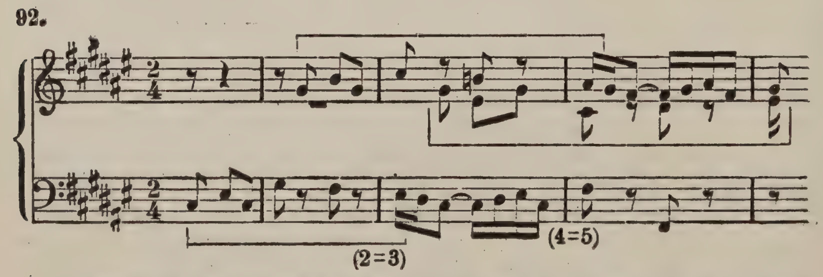
Obgleich hier wirklich in beiden Fällen auf den zweiten und vierten Takt dieselbe Harmonie, nämlich die tonische, fällt, also die °S sich nur auf den relativ leichten dritten Takt einschiebt, so gehören doch diese beiden Fugen zu den allerschönsten des Wohltemperierten Klaviers. Der starke Stillstand der Harmonie, die förmliche Festbannung des Themas auf der Tonika hat sogar zweifellos ganz bedeutenden Anteil an der Wirkung feierlicher Ruhe und wahrhaft epischer Breite, die beide Fugen auszeichnet. Aber in beiden Fugen bringt die Beantwortung des Themas die von mir als normal geforderte bestimmte Bewegung der Harmonie im Moment des Eintritts der schwersten Zeit (4. Takt), wofür die Erklärung der nächste Paragraph beigeben wird:



Hier erfolgt beide Male sogar der Uebertritt in eine neue Tonart, der Schluß zu einer neuen Tonika auf den 4. Takt und der entsprechende Takt im Thema selbst gewinnt dadurch sozusagen nachträglich erst seine volle Wichtigkeit. Trotz dieser Möglichkeit nachträglicher Korrektur, welche zu verallgemeinern dem Schüler nicht schwer fallen wird, rate ich dringend, als eigentlich normal durchaus festzuhalten, daß die relativ schwersten Zeiten Harmoniefortschreitungen bringen. Beruht doch ganz allgemein ihre Eigenschaft der Schwere, der Schlußkraft gerade eben auf den entscheidenden Harmoniewirkungen (Musikal. Aesthetik S. 177 ff.). Ganz bestimmt ist einer der Hauptgründe der Mattheit der Wirkung des Themas der Kunst der Fuge (Fig. 89 c) der harmonische Sachverhalt:

T ·· | T ·· | D ·· | T ·· | ··
(2) (4)

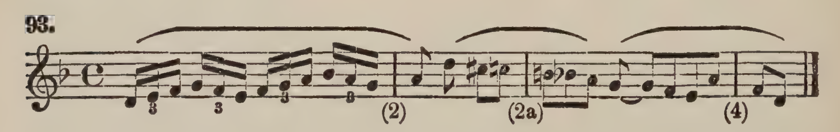
Das vielleicht kürzeste aller Fugenthemen, dasjenige der zweiten Cis-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers ist gerade harmonisch sehr bestimmt (T | D ·· | T); trotz seiner ausnahmsweisen Kürze bringt es Bach gleich zu Anfang in Engführung mit der Antwort und diese in Engführung mit der Umkehrung:
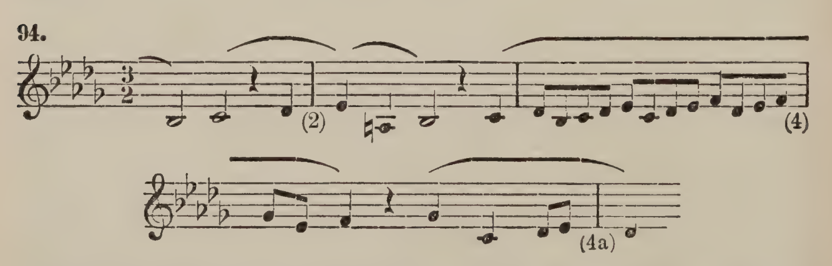


Bezüglich der rhythmischen Natur der Fugenthemen ist zunächst die allgemeine Bemerkung zu machen, daß Fugenthemen gern zu Anfang in größeren Notenwerten einhergehen. Es hat das seinen einfachen Grund darin, daß der Eintritt der anderen Stimmen allmählich eine Steigerung der Bewegung und schließlich eine durch Zu-

sammenwirken der Stimmen (komplementär) entstehende ununterbrochene Bewegung in kurzen Werten zu bringen pflegt, innerhalb deren die langen Noten des Themaanfangs sich fortgesetzt deutlich bemerklich machen. Tritt den beginnenden längeren Noten in der zweiten Hälfte des Themas eine lebhaftere Rhythmik gegenüber (gleichviel ob in gleichen Noten oder mit Punktierungen oder Festhaltung irgend einer typischen rhythmischen Figur), so setzt sich dieselbe gewöhnlich ähnlich in dem weiterhin anschließenden Kontrapunkt der beginnenden Stimme zur Beantwortung fort, sodaß das Erkennen der Grenze des eigentlichen Themas manchmal etwas erschwert wird. Die in vielen Lehrbüchern zu treffende Hausregel, daß das Thema soweit reicht, bis die zweite Stimme einsetzt, ist schlecht, weil sie häufig stark irreführt; nicht nur reicht es oft über die Anfangsnoten der Antwort hinaus, sondern es ist auch in vielen Fällen erheblich früher zu Ende, sodaß manchmal eine größere Zahl überleitender Noten sich einschieben. Etwas besser, aber auch nicht durchaus verläßlich, ist das Kriterium, das Thema als soweit reichend anzusehen als es nachgeahmt wird. Besonders die Fuge mit festgehaltenem Gegensatz wird auch die Art des Uebertritts aus dem Thema in den Gegensatz gerne streng beibehalten, sodaß solche Fugen auf längere Strecken Kanons gleichen. Nach dem bereits oben gesagten reicht ein Fugenthema soweit, bis es seinen deutlich fühlbaren Abschluß gefunden hat, mag dieser vor oder hinter den Beginn der Folgestimme fallen. Diese Norm gestattet uns, auch in Fällen, wo die Schlußnote des Themas auffallend kurz ist, weil das gesteigerte Leben des Gegensatzes sofort mit ihrer Erreichung beginnt, doch diese Schlußnote als solche festzustellen, z. B. in den Fugen in C-dur, C-moll, Cis-moll, Es-dur, E-dur, F-dur im ersten Teile, auch C-dur, Cis-dur, E-dur, A-moll im zweiten Teile des Wohltemperierten Klaviers. In Fällen, wo nach ein paar auffällig langen Tönen zu Anfang des Themas dieses in lebhaftere Bewegung übergeht (W. Kl. I. B-moll, II. Es-dur, Thema der Kunst der Fuge u. a. m.) ist natürlich die Bestimmung der Grenzen des Themas noch mehr erschwert. Ohne alle Kenntnis der für Formgebung überhaupt maßgebenden Prinzipen kann man freilich die Aufgabe nicht zu lösen hoffen. Ich denke aber, unser erster Band hat uns auf diesem Gebiete soweit heimisch gemacht, daß nur in ganz seltenen Fällen Zweifel bei der Abgrenzung des Themas entstehen können. Wie jede Melodie baut sich natürlich auch ein Fugenthema aus Motiven auf, die zu einander als Aufstellung und Antwort in Beziehung treten, und das Ende des Themas kann natürlich nur an einer Stelle zu suchen sein, die relativ schwer ist, einen Ruhepunkt bedeutet. Das effektive Ende kann freilich über diese schlußkräftige Stelle mit einigen Tönen hinausreichen (weibliche Endung, Anschlußmotiv); doch sind Fälle, wo das Hinüberreichen solche Dimensionen annimmt wie im Thema der Es-moll-Fuge W. Kl. I. (vgl. Fig. 90a), das die Schlußwirkung durch mehrmalige

Bestätigung noch vertieft, selten. Die im Fugenthema miteinander korrespondierenden Motive können dieselbe melodisch-rhythmische Struktur zeigen, sodaß im Thema selbst bereits die Imitation eine Rolle spielt, oder aber gegeneinander kontrastiert sein, sodaß erst die Beantwortung die Imitation zur Geltung bringt. Alles dies ist uns nach den Aufweisungen des ersten Bandes (S. 51 ff.) nichts neues. Längere Themen werden schwerer ohne stärkere Geltendmachung des Prinzips der Imitation zu stande kommen als kurze. Beginnt ein Fugenthema gleich in lebhafter Bewegung, so kann es zwar in seiner zweiten Hälfte durch ruhigere Gangart kontrastiert werden, doch ist nicht zu übersehen, daß man mit dem Verbrauch der Kontrastmittel bereits im Thema selbst sehr vorsichtig sein muß, weil sonst die deutliche Scheidung des Hauptthemas von den Gegenstimmen und freien Zwischenpartien zu sehr erschwert wird. Fälle wie in der D-moll-Fuge des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers sind immerhin selten (anspringen in rollenden Sechzehnteltriolen, zurückschleichen in chromatischem Achtelgange):



Hier weiß Bach durch Reservierung der glatten Sechzehntelbewegung im Gegensatz zu den Triolen und einer weitere Intervalle und mehr gezackte Linienführung benutzenden Achtelbewegung für die Gegenstimmen immer noch Folie genug für das Thema zu schaffen. Aehnlich meidet Bach in der B-moll-Fuge des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers, dessen Thema die Kontrastelemente stockender Bewegung in Halben und eines geschlossen vordringenden Achtelgangs aufweist:
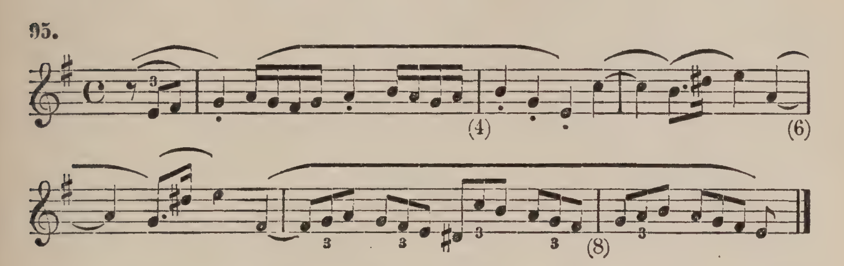


die Achtelbewegung für die Gegenstimmen und giebt denselben besonders die im Thema nicht verbrauchte ruhige Viertelbewegung.

Einen zweifellos zu großen Verbrauch der Mittel zeigt das Thema der E-moll-Fuge des zweiten Teils, in welcher infolgedessen auch keine Gegenstimme ernstlich zur Geltung kommen kann, vielmehr fortgesetzt das Thema selbst das Interesse allein absorbiert und sogar

die freien Zwischenpartien nur als ein Weitergehen von Elementen des unruhigen Wesens des Themas selbst wirken:

95.



Schon die allzugroße Länge des Themas (sechs Takte: 3—4; 5—8) erfordert ein sehr angespanntes Interesse, um das Thema nicht aus dem Auge zu verlieren, sodaß für das übrige Material nicht viel übrig bleibt. Schon die hier angedeuteten wenigen Proben genügen, darzuthun, wie gar sehr verschiedenartig die Physiognomie eines Themas ausfallen kann. Wir wollen deshalb zur Vermeidung von Wiederholungen das Einrücken weiterer Beispiele hier unterlassen, überzeugt, daß die falsche Vorstellung, ein Fugenthema brauche an sich nichts zu bedeuten, schon jetzt keinen Boden mehr finden kann. Freilich von irgend welcher einseitigen Vorschrift, wie ein Thema konstruiert sein muß, kann keine Rede sein; wir können nur ganz allgemein die Forderung aufstellen, daß es bedeutsam, von bestimmtem individuellen Ausdruck sei, einen möglichst knapp gefaßten, konzentrierten Inhalt habe. Vor allem aber soll es phantasiegezeugt, stimmungsvoll, aus wahrem musikalischen Ausdrucksbedürfnis entsprungen sein!

§ 4. Die Beantwortung des Fugenthemas.

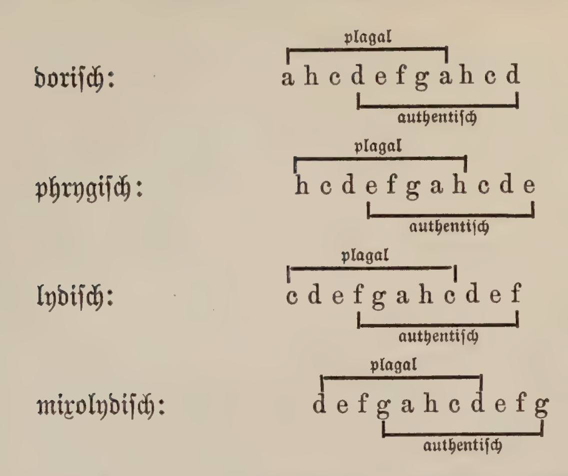
Ueber die Herkunft des Prinzips der Quintbeantwortung des Themas in der Fuge sind oben (§ 2) einige Bemerkungen gemacht worden. Wir kommen nunmehr zu einem der Hauptprobleme der Theorie der Fuge, wenn wir im Detail die Frage der Beantwortung des Fugenthemas ins Auge fassen und insbesondere nach den Gesetzen forschen, welche die in den Werken der Meister zu beobachtenden eigentümlichen Abweichungen von der strengen Transposition des Themas in die Quinte bestimmen. Die herkömmliche Terminologie der Fugentechnik unterscheidet ja die Form, welche das Thema (Subjekt, Soggetto) bei der erstmaligen Hinstellung zeigt durch den Namen F ü h r e r (Dux, Guida, Proposta, Antecedente 2c.) von derjenigen seiner ersten Beantwortung, die G e f ä h r t e (Comes, Risposta, Conseguente) heißt. Hier muß aber eine wichtige Bemerkung eingeschaltet werden zur Erklärung der

Notwendigkeit, von einer eingehenderen Berücksichtigung der älteren Fugenpraxis (vor 1700) abzusehen, nämlich der Hinweis auf die Thatsache, daß noch im 17. Jahrhundert das moderne Tonarten- und Modulationswesen nicht völlig abgeklärt ist und die altüberkommene Theorie der Kirchentöne die künstlerische Arbeit stark beeinflußt. In der Theorie spielen die den Kirchentönen eigentümlichen Modulationen ohne eigentliche Transposition selbst noch im 18. Jahrhundert eine Rolle und verspätete Erscheinungen wie Bellermanns Kontrapunkt haben die älteren Anschauungen sogar noch ins 19. Jahrhundert verschleppt. Wenn sich auch schon früh vereinzelte Beispiele dafür finden, daß der künstlerische Instinkt der Befangenheit der Lehre zum Trotz das rechte getroffen und Wege eingeschlagen hat, welche auch noch das geläuterte Harmoniegefühl unserer Zeit als richtig anerkennt, so stehen doch aber denselben eine Ueberzahl solcher gegenüber, bei denen das nicht der Fall ist.

Man kann rund die Zahl 1700 ansetzen zur Bestimmung der Zeit, wo die musikalische Praxis die Kirchentöne überwunden hat und mit den Begriffen der Transposition der Dur- und Molltonart und auch mit dem Verhältnis der Paralleltonarten rechnet. Zunächst kann es verwunderlich scheinen, daß nicht ebenso wie in der übrigen Komposition auch für Fugen im Moll die Wendung zur Paralleltonart als der nächstliegende und natürlichste Weg der Modulation in Aufnahme gekommen ist. Bei näherem Nachdenken ergiebt sich aber doch, daß dem erstens schon der natürliche Abstand der Stimmengattungen von einander widersprechen würde; eine Stimmfolge wechselnd im Abstande der Terz und Sexte entfernt sich zweifellos nicht nur von der durch die Natur gegebenen harmonischen Teilung der Oktave c—g—c′—g′, sondern rückt auch zwei Stimmen mehr zusammen und trennt dafür zwei andere mehr als ihre natürliche Tonlage an die Hand giebt. Noch eins kommt hinzu: der Wechsel des Tongeschlechts ist denn doch eine zu starke Wandlung der harmonischen Mittel, als daß dieselbe für die kurzen Strecken der Fugenthemen und ihrer Beantwortung in Frage kommen könnte. Ein dreimaliges derartiges Umschlagen des Tongeschlechts im Verlaufe einer Durchführung des Themas durch vier Stimmen wäre eine Ungeheuerlichkeit. Immerhin liegt der Gedanke, ob nicht die Modulation zur Parallele für die Exposition der Fuge für die Zukunft in Frage kommen kann, so nahe, daß es wohl der Mühe wert ist, die beigebrachten Gegengründe sich ernstlich klar zu machen. Meiner Ansicht nach wenigstens sind diese schwerwiegend genug, die Frage bestimmt zu verneinen und die alte Ordnung der Quintbeantwortung als fortdauernd normal anzuerkennen. Dagegen könnte angesichts der in neuerer Zeit immer festeren Boden gewinnenden dualistischen Fundamentierung der Harmonielehre ernstlich in Frage kommen, ob nicht die umgekehrte Richtung der Verwandtschaftsbeziehungen der Töne im Moll auch für die Modulation den Weg zur Unterquinte als den nächstliegenden und selbstverständlichen an die Hand giebt. Auch diese Frage ist aber wohl

zu Gunsten der alten Ordnung zu entscheiden, obgleich ja einige Umkehrungsfugen der „Kunst der Fuge" Bachs die musikalische Möglichkeit einer umgekehrten Ordnung darzuthun scheinen (vgl. meine Analyse des Werks, Nr. 12 und 13). Denn man darf nicht vergessen, daß auch von einer Molltonart aus die Wendung zur Subdominante nicht ein Emporsteigen, ein Aufschwung, sondern ein Herabsteigen, Versinken ist, das für Moll geradeso wie für Dur nur nahe dem Ende eines Tonstücks als dessen Vorbereitung am Platze sein kann. Man kann darum wohl sagen, daß für Moll zufolge von dessen herabziehender Schwere (Tendenz zum Hinabsteigen), der Aufschwung zur Dominante mehr erschwert ist als für Dur, trotzdem aber hier wie dort die selbstverständliche ästhetische Forderung für die positiv entwickelnde, aufbauende, erste Entfaltung musikalischer Ideen bleibt, und allein zur Wahl steht, wenn die ebenfalls einen Aufschwung bedeutende Wendung zur Parallele nicht angängig ist. Die musikalische Aesthetik unterscheidet sehr wohl das Aufsteigen und Fallen der Tonhöhe, das rein Melodische als elementaren Faktor von den auf dem Gebiete der Harmonie zur Geltung kommenden Verwandtschaftsbeziehungen der Töne; die Wirkungen jener können durch diese nicht in ihr Gegenteil verkehrt werden. Das Ergebnis dieser Schlüsse ist die unbedingte Anerkennung des Prinzips der Quintbeantwortung (und zwar in der Oberquinte!) als Grundlage des Fugenaufbaus auch fürderhin, obgleich Bach auch außerhalb jener „Umkehrungsfugen" einige Male den Weg zur Subdominante für die Beantwortung von Moll-Fugenthemen gefunden hat (in der D-moll-Tokkata, der D-moll-Orgelfuge u. a.) und auch andere Komponisten (Händel mehrfach, Beethoven im Cis-moll-Quartett, Schumann in op. 126^{II}) gelegentlich auf die Subdominant-Beantwortung geraten sind. Die Möglichkeit ist durch solche Beispiele erwiesen, die ästhetischen Bedenken werden aber durch die geringe Zahl der Ausnahmen nicht widerlegt. Wir können daher nach Erledigung der beregten Einwände in das Detail der Beantwortungsfrage eintreten.

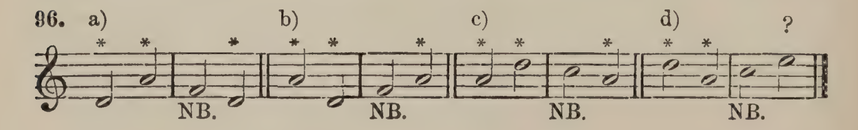
Die Praxis der voll entwickelten Fugenkunst schließt insofern das Fugenthema mit seiner Beantwortung zu einer höheren Einheit zusammen, als sie von der Folge beider den Aufschwung zur Dominanttonart nebst Wiederzurückwendung zur Haupttonart fordert. Die ältere Manier der Fugierung begnügte sich, das Thema und die Antwort in eine und dieselbe Tonart einzuordnen, unterschied aber die Antwort von der Aufstellung, indem sie der einen Form authentischen, der anderen plagalen Charakter zusprach. Die Teilung der Normaloktave jedes Kirchentons durch die Quinte hatte bekanntlich schon im frühen Mittelalter auf die Unterscheidung der zwei Formen geführt:



Je nachdem nun ein Thema in einem der Kirchentöne sich ausgesprochenermaßen im Schema der authentischen oder der plagalen Form der Skala hielt, wurde es selbst als authentisch oder plagal bezeichnet und auch die ganze Fuge als authentische oder plagale benannt; die Einheit der Tonart erforderte aber nach damaliger Theorie, daß die Beantwortung eines authentischen Themas plagal, die eines plagalen Themas authentisch sei. Die Erfüllung dieser Anforderung sah man in der gegenseitigen Beantwortung des Finaltons (Grundtons) und seiner Quinte (Dominante), also beantworteten sich gegenseitig:

im Dorischen d und a,
im Phrygischen e und h,
im Lydischen f und c,
im Mixolydischen g und d.

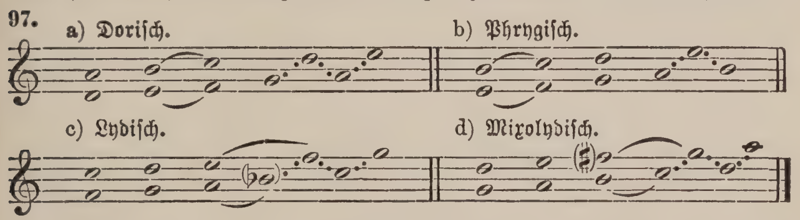
Damit ist zunächst der alte Gebrauch erklärt, die Tonfolge Tonika—Dominante durch Dominante—Tonika zu beantworten und umgekehrt, aber auch wenn zwischen beide Töne sich andere Töne einschieben. Da nun aber Tonika—Dominante steigend eine Quinte ist, Dominante—Tonika steigend aber eine Quarte, so ergiebt sich die Unmöglichkeit, in allen Fällen auch das zwischen die beiden Töne sich einschiebende streng zu beantworten; damit aber ist ein Problem gegeben, dessen Lösung auch für die ältere Praxis keineswegs einfach war. Nehmen wir ein Beispiel, nämlich die Einschaltung der Terz zwischen Tonika und Dominante (Fig. 96a und b), so ergiebt sich im Herabsteigen die Antwort bei c



im Aufsteigen aber die bei d als die übliche Praxis, d. h. im zweiten Falle wird d—a nicht mit a—d, sondern mit a—e beantwortet (vgl. Kunst der Fuge, Nr. 1 und 4). Warum bei d) nicht d statt e? Warum aber bei c) nicht h statt c? Nun im ersteren Falle (c) ist entschieden maßgebend, sobald als möglich die Antwort zur Aufstellung in den Abstand der Quinte zu bringen; im zweiten gewinnt das Prinzip der Quintbeantwortung die Oberhand über dasjenige des Antwortverhältnisses von Tonika und Dominante und an die Stelle der Festhaltung derselben Tonart tritt die thatsächliche Modulation zur Tonart der Dominante.

Betrachten wir einmal die beiden Hälften der Skalen der Kirchentöne hinsichtlich der Möglichkeit strenger Imitation in Quintabstand:

97.



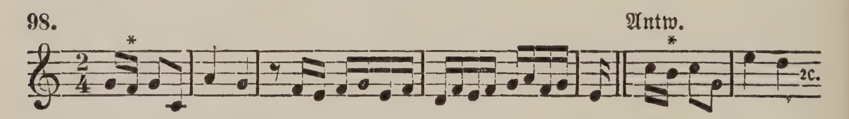
Hier ergiebt sich im Dorischen für g und a der Ton d als der normal antwortende, für g als Quinte, für a als der Dominante antwortende Tonika; es leuchtet aber zunächst ein, daß in Fällen, wo der Sekundschritt g a thematisch wichtig ist, ein zweimaliges d nicht wohl ihn ersetzen kann, sondern statt dessen d e nötig wird. Im Phrygischen muß ebenso e zur Beantwortung von a und h dienen (ein fis als Antwort auf h ist ausgeschlossen). Im Lydischen wird, besonders wo das so häufige b statt h in der Quinthälfte erscheint, f sowohl für b als c Antwortton sein; im Mixolydischen ist ohne fis Quintbeantwortung kaum möglich, g aber Antwortton für c und d; in beiden Tonarten wird also wieder eventuell die Beantwortung der Dominante durch ihre Quinte notwendig werden können.

Diese Vergleichung erklärt bereits einigermaßen das häufige Schwanken in der Beantwortung, das früher sogar zur Unterscheidung der Fuga reale (mit durchgeführter Quintbeantwortung) und Fuga tonale (mit gegenseitiger Beantwortung von Tonika und Dominante) geführt hat. Die beiden Prinzipe sind eben in manchen Fällen nicht einwandfrei zu kombinieren; deshalb hat man in zweifelhaften Fällen es der Entscheidung des künstlerischen Instinkts überlassen zu müssen geglaubt, die rechte Wahl zu treffen, mit andern Worten, es mußte die Entscheidung davon abhängig gemacht werden, welche Art der Beantwortung das Thema am wenigsten schädigte. Die gar nicht seltenen Fälle aber, wo nicht unwesentliche Strecken des Themas von hervorragenden Meistern in der Quarte statt in der Quinte beantwortet wurden (z. B. zeigt in der ersten Gis-moll-Fuge des Wohltemperierten Kla-

viers die Antwort nur die erste Note Quintabstand, alles übrige ist Transposition in die Quarte!), wiesen doch zwingend darauf, daß die beiden aufgewiesenen Prinzipe nicht wohl als die allein bestimmenden gelten können, daß ihre Definition noch einen Mangel birgt. Einen wesentlichen Fortschritt in der Erkenntnis der die Entscheidungen des künstlerischen Instinkts beherrschenden Gesetze bedeutete Moritz Hauptmanns Aufsatz „Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthemas“ (Wiener „Recensionen“ 1865, auch in „Opuscula“ 1874), der als Norm aufstellt, daß Quintton mit Quintton und Terzton mit Terzton (in der bekannten Hauptmannschen Unterscheidung) beantwortet werden müsse, d. h. also, wenn man z. B. die Schemata von C-dur und G-dur so vorstellt:

f a c e g h d und c e g h d fis a

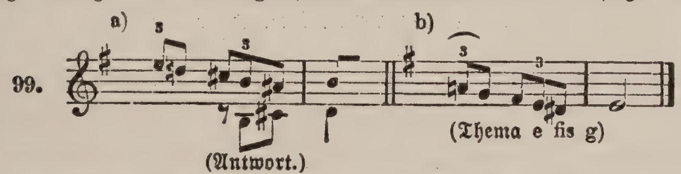
so sind die unterstrichenen Töne Terztöne; eine Beantwortung von h mit f würde also falsch sein, weil h Terzton, f aber Quintton ist. Nur für Verzierungstöne soll dies Prinzip nicht notwendig gelten, z. B. für das f im Thema der zweiten C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers, das mit h beantwortet wird:



Hauptmanns Aufstellung deckt sich im wesentlichen mit der Fassung, welche wir weiterhin dem Gesetz geben werden, sie ist nur durch die Handhabung des schematischen Apparats etwas schwerfällig; auch geht Hauptmann nicht ausführlich genug darauf ein, welchen Unterschied es bedeutet, ob bereits das Thema zur Dominante moduliert oder aber in der Haupttonart stehen bleibt. Das ist nämlich gerade das am schwersten wiegende Moment zur Erklärung scheinbarer Widersprüche in der Praxis der Meister der Fugenkunst. Kommen wir dabei sogar zu einer Kritik des Verfahrens eines Bach in einzelnen Fällen, so wird man dieselbe hoffentlich nicht für einen Frevel ansehen. Auch Bach hatte schließlich die Fugentechnik gelernt, und wenn da noch einmal ein Rest von Traditionen ersichtlich wird, die gerade er überwunden hat, so darf das nicht eben wundernehmen.

Die erste Kapitalfrage ist also geradezu: Moduliert das Thema oder nicht? Moduliert das Thema nicht, so fällt der Antwort die Aufgabe zu, von der Haupttonart aus zur Dominanttonart zu modulieren. Fugen, welche auch durch die Antwort die Dominanttonart nicht erreichen, dürfen wir als abnorm oder vielmehr als noch in der älteren Praxis (der Kirchentöne)

stecken geblieben bezeichnen, so z. B. die C-dur-Orgelfuge Bachs, die im 4. Bande der Petersschen Ausgabe der Orgelwerke Bachs an erster Stelle steht. Das Wohltemperierte Klavier enthält nicht einen einzigen Fall dieser Art. Die innerhalb des Themas oder aber seiner Beantwortung erfolgende Modulation zur Dominanttonart ist ein ganz besonders wertvoller Bestandteil der grundlegenden sogenannten Exposition, d. h. der erstmaligen Ansammlung der an der Fugenarbeit beteiligten Stimmen. Deshalb stehen alle Fugen, in denen diese Modulation außerhalb der Themen gelegt ist, nicht auf der vollen Höhe der Fugenkunst. Nur mit ein paar nebensächlichen Füllnoten zwischen dem Ende des Themas und dem Einsatz der Antwort die Modulation zur Dominante zu erledigen, sodaß die Antwort bereits in der neuen Tonart beginnt, ist nicht viel besser als die berüchtigten Schusterflecken, die Schiebungen eines Themateils aus einer Tonart in andere ohne eine eigentliche Modulation. Dieses Fehlen der eigentlichen Modulation finde ich im Wohltemperierten Klavier nur in der E-moll- und der Fis-dur-Fuge des zweiten Teils. In letzterer macht aber der Eintritt der Antwort doch einen starken Eindruck, weil das Thema nicht mit der tonischen Harmonie, sondern mit der Dominantharmonie (Triller auf dem Leittone!) einsetzt, sodaß doch eigentlich der Uebertritt vom Ende des Dux (Tonika fis †) zum Anfange des Comes (Dominante gis †) die Modulation vollzieht. In der E-moll-Fuge, gegen die ich schon ein Bedenken vorbrachte (vergl. Fig. 95) ist, dagegen die Flickarbeit der Zwischenmodulation mit den dürftigen Noten:
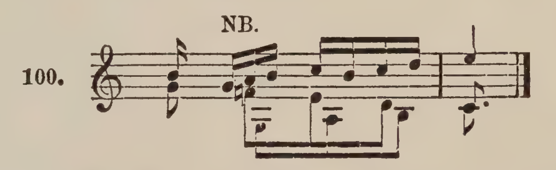


(a. anschließend an Fig. 95 beim Einsatz der zweiten, b. [zurückleitend] bei dem der dritten Stimme) entschieden nicht von irgend welcher stärkeren Wirkung. Auch in der Klavier-Toccata con Fuga in E-moll desgleichen in dem Klavier-Preludio con Fuga in A-moll (bezw. dem aus denselben entwickelten grandiosen Konzert für Violine, Flöte und Klavier mit Orchester in A-moll)*) ist dieselbe Art der Ueberbrückung angewendet. Normal ist, wie gesagt, nur die Verlegung der Modulation in die thematische Entwicklung selbst, wie sie Bach selbst sonst immer regelmäßig anwendet.

In den Fällen, wo das Thema selbst nicht moduliert, gehört also die Modulation nur in die Antwort. Die Wieder-

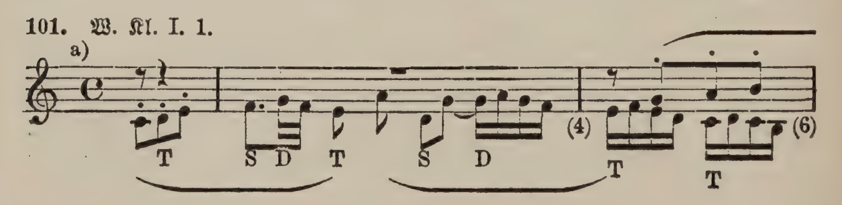
*) Beiläufig sei dazu angemerkt, daß Spitta nicht erkannt hat, daß das vermeintlich von Bach für den Fugensatz hinzuerfundene „Tuttithema" mit dem Thema des 1. Solos identisch ist, so daß dessen Hineinarbeitung in den Satz nicht eben merkwürdig ist.
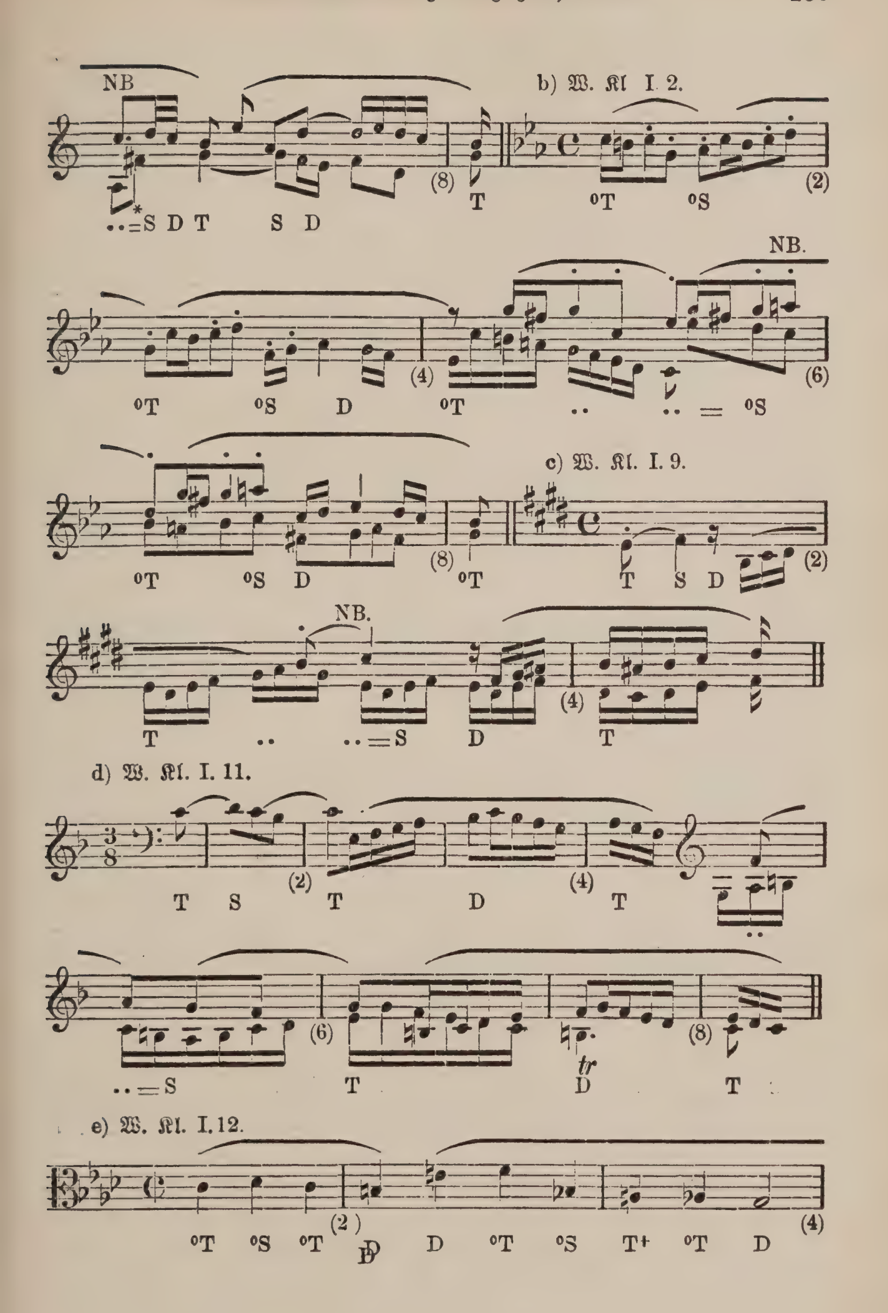
herstellung der Haupttonart bleibt dann allerdings mit Recht Sache weniger überleitenden Noten oder eines förmlichen Zwischenspiels (so in der C-moll-Fuge I), wenn sie sich nicht zufällig mit dem Eintritt der dritten Stimme verbinden läßt wie in der ersten C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers:

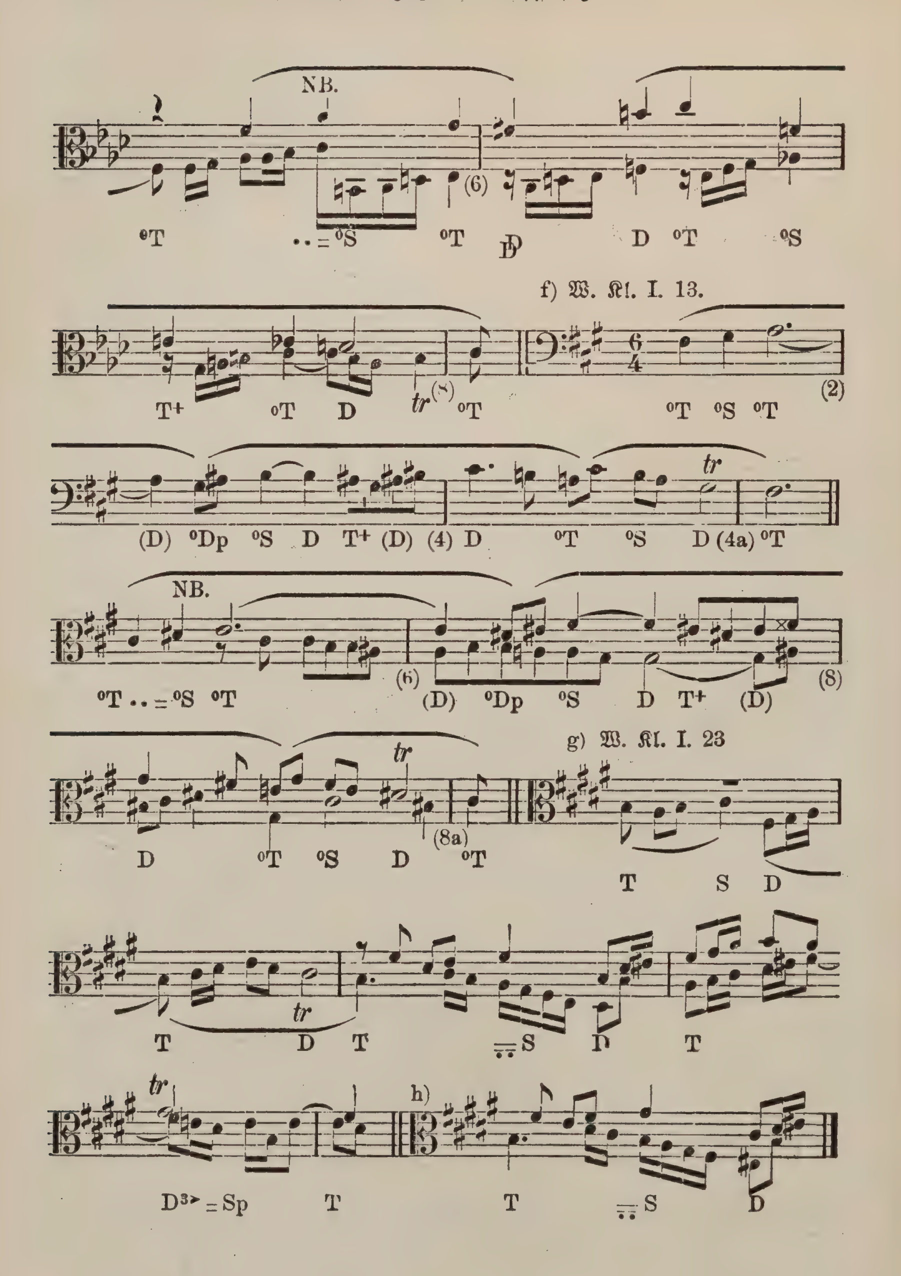


wo das f♮ der zweiten Stimme den Rückgang markiert, oder wenn sie durch Umdeutung der Tonikaquinte zum Dominantgrundtone (wie in der Cis-dur-Fuge I) ganz deutlich vor sich geht.

Was uns also zunächst speziell beschäftigt, ist der durch die Antwort selbst bewirkte Uebertritt zur Dominanttonart mittels einer markierten Modulation innerhalb des Themas. Dieser Uebertritt kann ganz zu Anfang, auf die beginnenden Noten der Antwort erfolgen, aber auch weiter hinausgeschoben sein. Für eine sehr große Zahl von Fällen ist der Vorgang einfach dahin zu definieren, daß wie zu Anfang der ersten Aufstellung des Themas auch zu Anfang der Antwort wieder die Harmonie der Tonika erscheint, aber zur Subdominante umgedeutet wird, sodaß alles weiter Folgende bereits in der neuen Tonart sich abspielt. Das ist natürlich nur möglich, wenn der das Thema beginnende oder zu Anfang des Themas durch Ziernoten umschriebene Ton die Prim oder Quint der tonischen Harmonie ist, in welchem Falle ja das bekannte gegenseitige Antwortverhältnis dieser beiden Töne in Wirksamkeit tritt. Die Umdeutung zur Subdominante erfolgt dann entweder dadurch, daß die charakteristische Sexte bezw. Unterseptime die neue Bedeutung nahelegt, oder aber durch die Fortschreitung zur neuen Dominante, ist aber auch ohne solche Mittel direkt verständlich, wird ohne weiteres erwartet, ähnlich wie man von in die schwere Zeit übergebundenen Tönen die Umdeutung zu Dissonanzen erwartet. Hier sind einige Beispiele nicht modulierender Themen, deren Beantwortung die beginnende Tonika zur Subdominante umdeutet, was somit die gewöhnliche Form der Bildung der Antwort ist (fast alle Fugen des Wohltemperierten Klaviers haben sie):
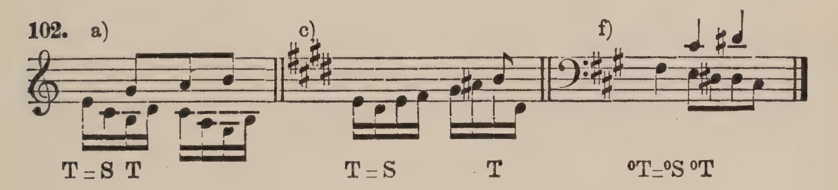



NB
b) W. Kl I. 2.
NB.
c) W. Kl. I. 9.
NB.
d) W. Kl. I. 11.
e) W. Kl. I. 12.


NB.
(6)
°T
°S
°T
D
D
°T
°S
f) W. Kl. I. 13.
T+
°T
D
tr
(8)
°T
6
4
(2)
°T
°S
°T
tr
(D)
°Dp
°S
D
T+
(D)
(4)
D
°T
°S
D
(4a)
°T
NB.
(6)
(8)
°T
°S
°T
(D)
°Dp
°S
D
T+
(D)
tr
(8a)
g) W. Kl. I. 23
D
°T
°S
D
°T
T
S
D
tr
T
D
T
S
D
T
tr
h)
D3> = Sp
T
T
S
D

Hier haben wir bei a, b, c, e, und f schöne deutliche Beispiele für die Umdeutung der Tonika zur Subdominante durch Hinzutreten der charakteristischen Dissonanz (bei NB); bei d und g unterstützt das Auftauchen der für die Subdominante charakteristischen übermäßigen Quarte im Kontrapunkt die Umdeutung. In allen sieben Fällen beginnt das Thema mit der Harmonie der Tonika, welcher direkt die der Subdominante folgt; es tritt daher an die Stelle der Formel T—S bezw. ^{0}T—^{0}S im Thema die modulierende Formel T ·· = S bezw. ^{0}T ·· = ^{0}S (Tonika, nochmals Tonika, aber umgedeutet zur Subdominante). Durchweg ist das altüberkommene Prinzip der gegenseitigen Beantwortung der 1. und 5. Stufe der Skala zur Anwendung gebracht. Bei a, c, d, e und f kommt es nur für den ersten Ton in Frage; bei b haben wir die Beantwortung von c—g durch g—c (Quinte statt Quarte). Bei a, c und f ist die Antwort ganz strenge Transposition in die Oberquinte, aber — worauf sehr zu achten ist — Bach springt nicht in die Tonart der Dominante über, was geschehen sein würde, wenn er die Kontrapunkte zu den ersten Tönen der Antwort etwa in folgender Weise gestellt hätte:

102.
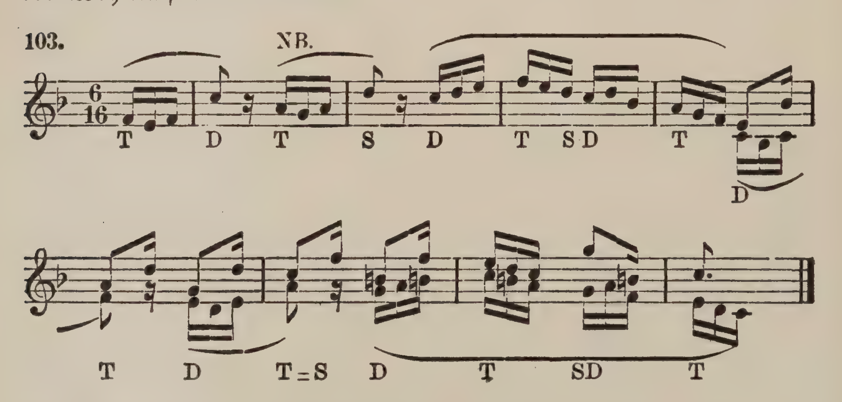


Das wäre in allen drei Fällen als Kontrapunkt tadellos, aber als Fugenarbeit schlecht, weil das wirksame Kunstmittel der Modulation auf die Scheide zwischen Thema und Antwort verlegend (vgl. die T = S bezw. ^{0}T = ^{0}S).
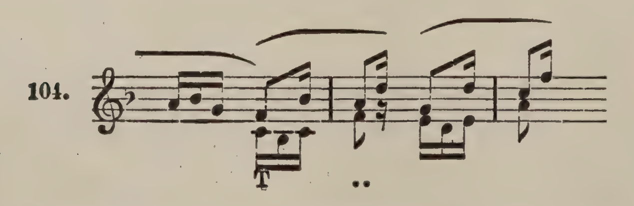
Bei b, d, e und g erfährt die Melodielinie des Themas Veränderungen, bei d und e nur bezüglich des ersten Intervalls, das statt einer Sekunde eine Terz wird; bei b sind zwei Schritte verändert (die mit einem ausgeschriebenen Mordent verzierte erste Note zählt nur als einfache Note für solche Betrachtung), es wird nämlich aus Quarte—Sekunde in der Antwort Quinte—Terz. In allen drei Fällen wird von einer Vertretung der Tonika zur Terz der Subdominante fortgeschritten, eine Harmoniewirkung, die natürlich reproduziert sein will, wenn die Antwort nicht den Charakter des Themas verleugnen soll. Ob bei g nicht in der Befolgung der alten Regel der gegenseitigen Beantwortung von Prim und Quinte der Tonart zuweit gegangen ist, scheint fraglich. Die Umgestaltung wie bei h würde allen Anforderungen der sonstigen Regeln genügen; die Beantwortung des zwischen der ersten und fünften Note bemerkbar h fis durch fis h bringt aber die Antwort um eine ausdrucksvolle Spitze.

Ein Blick auf die beigeschriebene Analyse der harmonischen Funktionen lehrt, daß von dem Moment der Umdeutung ab (T = S, °T = °S) die Antwort ganz streng die Harmoniebewegung der Aufstellung in der Dominanttonart reproduziert. Es sei gleich hier betont, daß diese Identität des harmonischen Sinnes unter allen Umständen das eigentliche die Formulierung der Antwort bestimmende Prinzip ist; Hauptmanns Forderung der Beantwortung von Quinttönen durch Quinttöne und von Terztönen durch Terztöne läuft natürlich auf dasselbe hinaus.

Nicht ganz normal scheint auf den ersten Blick das Verhältnis von Aufstellung und Antwort in der F-dur-Fuge des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers:



nicht sowohl in der Melodieführung als vielmehr in der harmonischen Deutung des Anfangs der Antwort. Wenn wir als Norm im Anschluß an den alten Usus festhielten, daß bei nicht modulierenden Themen der beginnenden tonischen Harmonie zu Anfang der Aufstellung die beginnende tonische Harmonie zu Anfang der Antwort entsprechen müsse, so sehen wir eine dem widersprechende harmonische Deutung des Anfangs der Antwort. Aber der Versuch der Verbesserung etwa in dieser Gestalt:
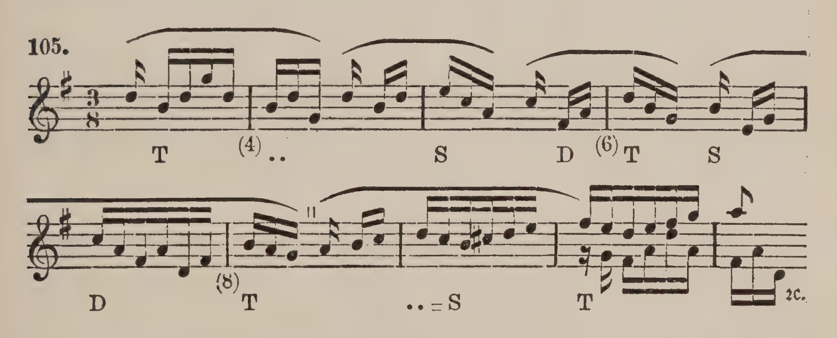


würde ganz abgesehen von der notwendigen Veränderung des Themaschlusses (Verzögerung des f um ein Sechzehntel) nur die Harmoniebewegung des Anfangs stockend machen: T—T als Antwort auf T—D,

was jedenfalls kein Vorzug wäre (daß dem ersten Motiv der Aufstellung der harmonische Sinn T—D beiliegt, beweist der Einsatz der dritten Stimme, die das Thema so deutet). Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse in der G-dur-Fuge des ersten Teils, wo ebenso die Anfangsnote der Antwort mit der Dominantharmonie statt mit der tonischen auftritt, wo aber ebenfalls der Versuch, die tonische Harmonie an ihre Stelle zu setzen, nur lähmend wirken könnte. Bach deutet Thema und Antwort so:
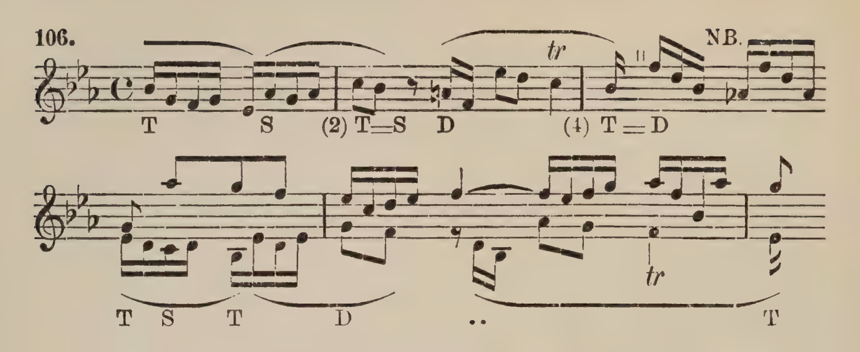
Thema: T S D | T 2c. Antwort: D T = S D | T 2c.

wofür die versuchte Korrektur die Verarmung bringen würde: T=S D | T 2c. Also Bach hat natürlich recht.

Als ein wirkliches Zöpfchen, als Ueberrest einer veralteten Praxis, muß es aber dagegen bezeichnet werden, wenn der Komponist zwar nicht im Thema, aber doch in der Ueberleitung vom Thema zur Antwort den Uebertritt zur Dominanttonart bereits vollzogen hat und dennoch die Antwort noch mit der Harmonie der alten Tonart beginnen läßt. Das thut Bach in der G-dur-Fuge des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers:



Dieses die Antwort beginnende g statt a ist, wenn es echt ist, ganz gewiß ein niedliches Zöpfchen, da diese Abweichung von der Form des Themas bestenfalls unbemerkt durchpassiert, aber keinerlei Wirkung thut. Der gegenteilige Fall, daß der Usus der gegenseitigen Beantwortung der 1. und 5. Stufe der Tonart zu Anfang des Fugenthemas nicht berücksichtigt wird, findet sich bei Bach selten z. B. in der zweiten D-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers. Noch merkwürdiger ist der Anfang der Es-dur-Fuge des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers, deren Thema moduliert, sogar mit Trillerschluß zum Grundtone der neuen Tonika; dennoch beginnt Bach die Antwort wieder mit der Harmonie der alten Tonika, was er durch eine besondere überleitende Rückmodulation ermöglicht:
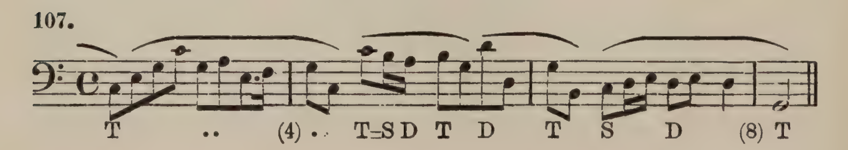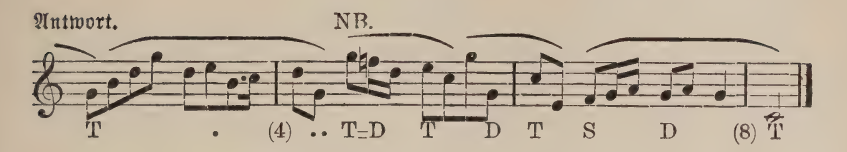


Diese auffallende Anomalie ist natürlich ganz vereinzelt und keinesfalls zur Nachahmung zu empfehlen; kommt doch dabei das seltsame Endergebnis heraus, daß die ganze Antwort von der ersten bis zur letzten Note in der Haupttonart steht und entschieden gegen das reichere harmonische Leben des Themas absticht. Man könnte denken, daß die Antwort die eigentliche Form des Themas wäre und die Aufstellung vielmehr die Antwort, also Dux und Comes vertauscht; doch bliebe auch bei solcher Annahme noch manches problematisch (die 2.—10. Note müßten dann doch eine Stufe höher stehen). Zur vollständigen Einrenkung bedürfte es vielmehr nur des f statt es zu Anfang der Antwort und natürlich der Weglassung der eingeschalteten Rückmodulation, sodaß das harmonische Schema der Antwort an derselben Stelle, wo die Aufstellung zur Dominante moduliert, die Rückmodulation brächte:

T S | T ·· = D | T.

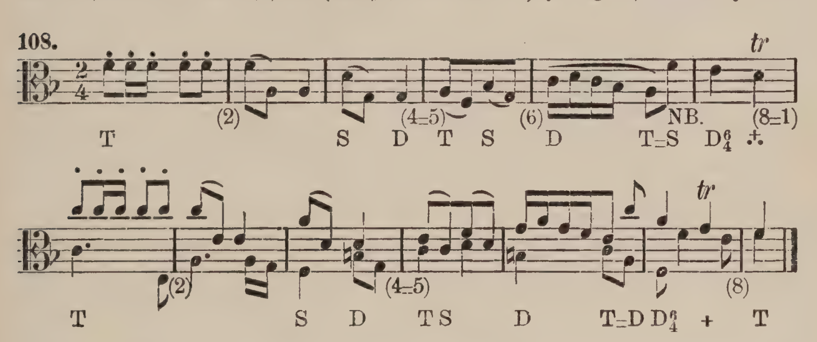
Das eigenartige Wesen dieser Fuge, der Wechsel zwischen unstetem Modulieren (Thema) und stetige Verharren (Antwort) würde freilich durch solche Umgestaltung zerstört werden. Niemand wird deshalb ernstlich an eine Umarbeitung der Fuge denken; aber das hindert nicht, aus ihr, wie sie ist, Lehren zu ziehen, was für die Fugenantwort normal ist und was nicht.

Fassen wir nunmehr die zweite Hauptgattung der Fugenthemen ins Auge, nämlich diejenigen, welche die Modulation zur Dominanttonart vollziehen, so ist freilich dieselbe sehr viel seltener anzutreffen als die erste. Zum Beweis, daß schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts das immanente Gesetz für die rechte Beantwortung modulierender Themen geahnt wird, stehe hier das Thema der Kanzone „La Olizza" von Giovanni Legrenzi (1663 Nr. 4):

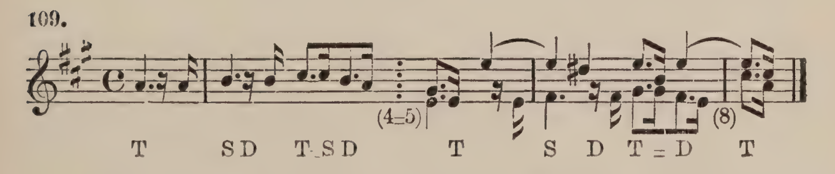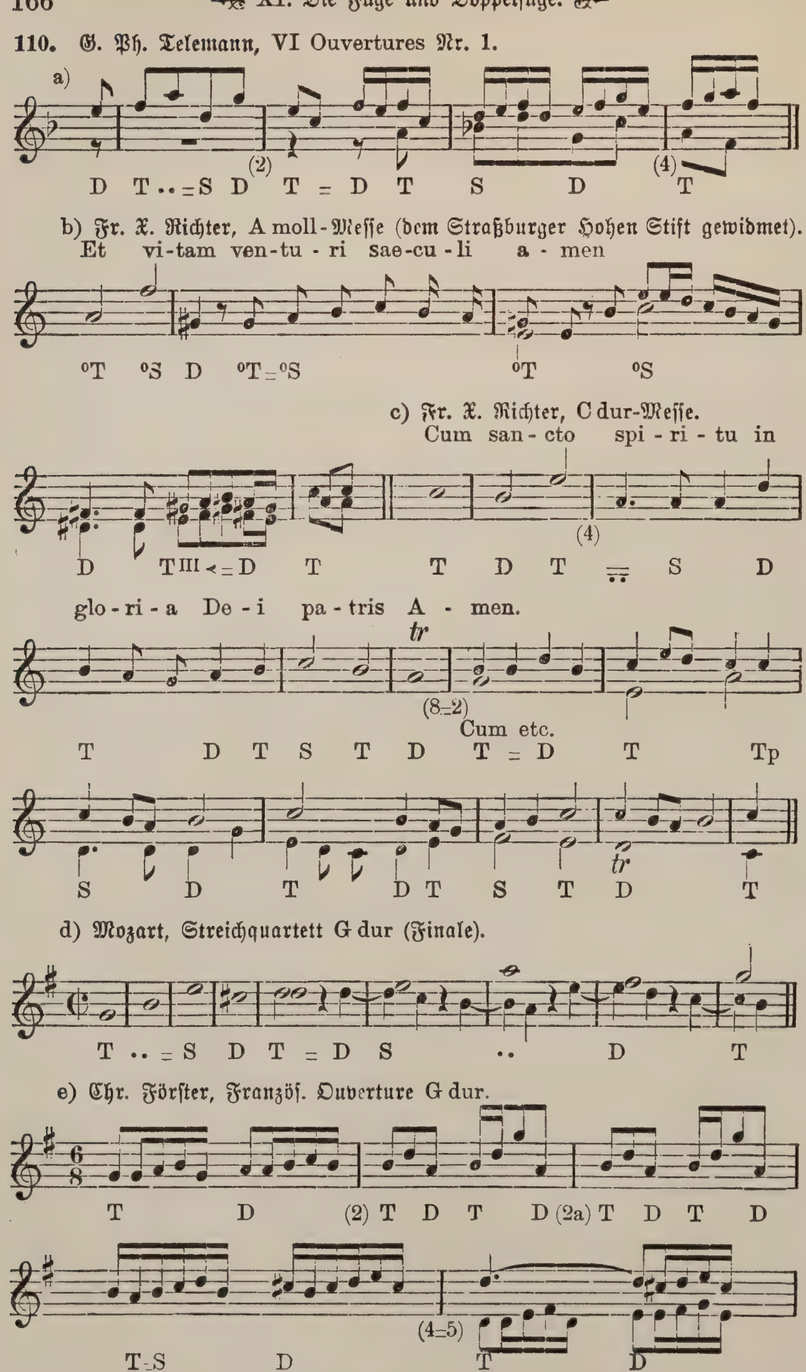




Genau an derselben Stelle, wo das Thema zur Dominante moduliert (T = S), wendet die Beantwortung zur Haupttonart zurück (T = D). Auch die große übermütig ausgelassene Fuge in Johann Rosenmüllers zehnter fünfstimmigen Sonate vom Jahre 1682 moduliert im Thema normal mittels T = S zur Dominanttonart und kehrt in der Beantwortung genau an der entsprechenden Stelle durch einen abweichenden Melodieschritt (Terz statt Sekunde) zur Haupttonart zurück:
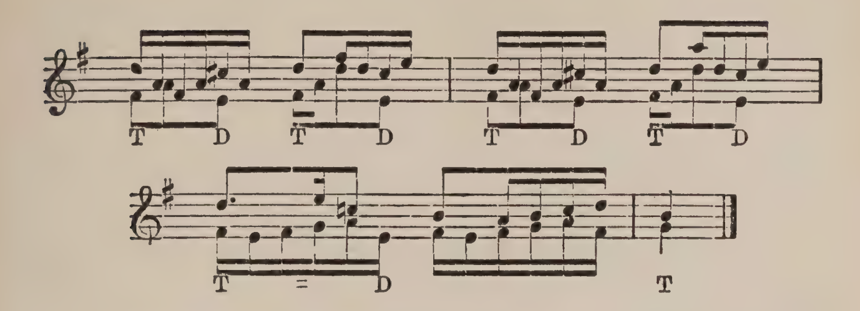


Die so häufigen Zusammenschiebungen von Ende des Themas und Anfang der Beantwortung bedingen natürlich Umdeutung eines schweren Takts zum leichteren; auch in dem folgenden Beispiele aus der Triosonate op. 3 II von Abaco findet sich dieselbe:
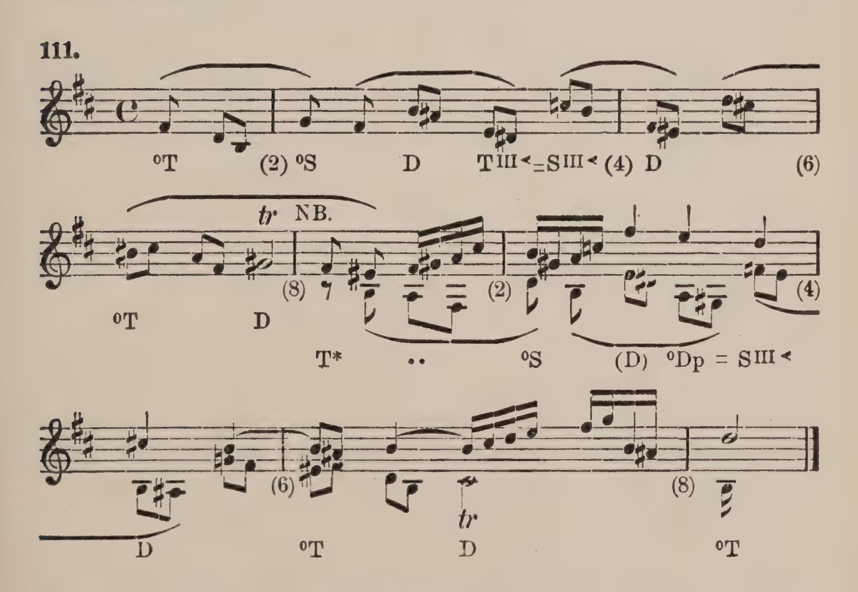


Noch einige Beispiele mögen die reguläre Art der Modulation im Thema und der Rückmodulation belegen; ich erinnere wiederholt daran, daß man in der Zeit vor der Abklärung des modernen Begriffs der Tonart und der Modulation vergebens nach guten Beispielen wirklicher Fugenbildung suchen wird, wohl aber sind solche seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts nichts seltenes:


110. G. Ph. Telemann, VI Ouvertures Nr. 1.
a)
D T ·· = S D (2) T = D T S D (4) T
b) Fr. X. Richter, A moll-Messe (dem Straßburger Hohen Stift gewidmet).
Et vi-tam ven-tu - ri sae-cu - li a - men
°T °S D °T = °S °T °S
c) Fr. X. Richter, C dur-Messe.
Cum san - cto spi - ri - tu in
D TIII < = D T T D T (4) S D
glo - ri - a De - i pa - tris A - men.
tr
(8=2)
Cum etc.
T D T S T D T = D T Tp
tr
S D T D T S T D T
d) Mozart, Streichquartett G dur (Finale).
T ·· = S D T = D S ·· D T
e) Chr. Förster, Französ. Ouverture G dur.
T D (2) T D T D (2a) T D T D
(4=5)
T=S D T D

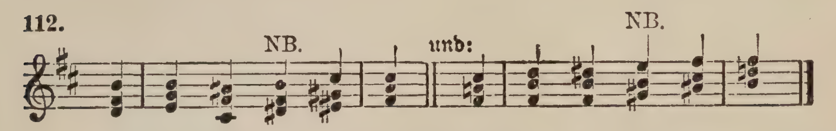


Diese Beispiele bedürfen sämtlich keines Kommentars; wohl aber müssen wir noch einige Bemerkungen anfügen zu den wenigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers, die im Thema selbst modulieren. Am einfachsten liegen die Verhältnisse in dieser Hinsicht in der sonst so komplizierten großen H-moll-Fuge des ersten Teils, die nur trotz erfolgter Modulation doch die Antwort mit der herkömmlichen Beziehung der Prim der Skala auf die Quinte einsetzt, was, wie wiederholt betont werden muß, nicht streng logisch ist:
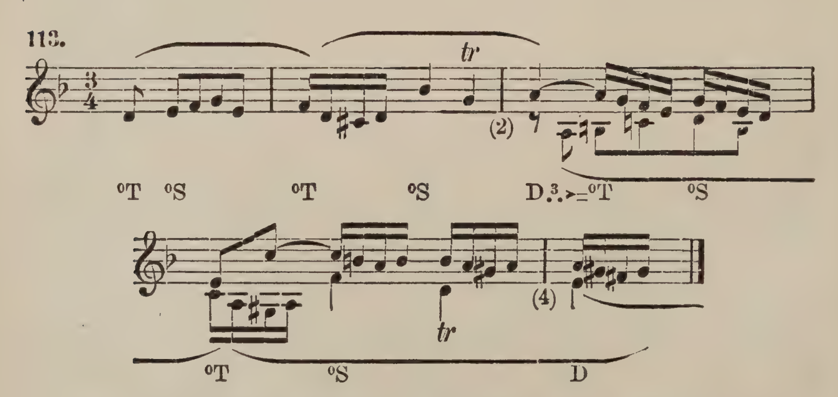


Abgesehen von dieser Manier, deren Herkunft wir ja kennen, verläuft die Antwort in möglichst strengem Anschluß an die Aufstellung; was die Auffassung des als besonders dunkel bekannten Themas erschwert, ist hauptsächlich die Einführung des Durakkords der dorischen Sexte

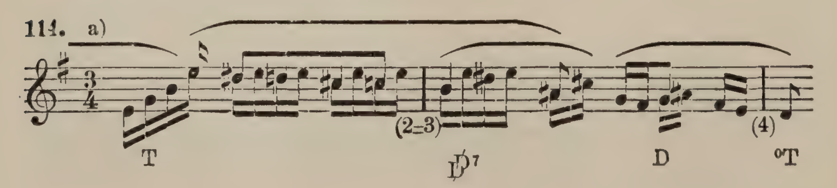
der neuen Tonart, der als solcher durch die starke stimmige Brechung und die kleinen Sekundvorhalte maskiert ist. Die beiden Kadenzen sind diese:

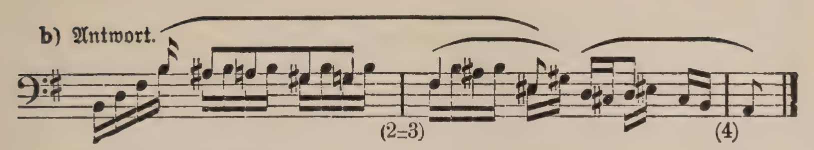


In der D-moll-Fuge des ersten Teils wird das Gewicht, das der Halbschluß auf die Dur-Dominante wirft, benutzt, in der Tonart von deren Variante fortzufahren, als wenn zur Dominante moduliert wäre. Es ist das etwas ähnliches, wie wir es z. B. noch vor Eintritt des zweiten Themas im 1. Satze von Beethovens G-dur-Sonate in op. 49 II antreffen. Normal ist auch das nicht, kommt aber bei den Wiener Klassikern noch manchmal vor. Die Stelle bei Bach sieht so aus:



Da auch die Antwort mit dem Halbschluß in der Dominanttonart endet, so bedarf es eines Einschiebsels von einem Takt, um die Ursprungstonart D-moll wieder zu gewinnen (Harmonie: D = D̸ — D — °T). In der einzigen zweistimmigen Fuge des Werkes, der E-moll des ersten Teils, passiert gar das Unerhörte, daß analog der förmlichen Modulation des Themas zur Dominanttonart (mit Ganzschluß) die Antwort zu deren Dominanttonart weiter moduliert, anstatt den Rückweg zur Haupttonart zu suchen:

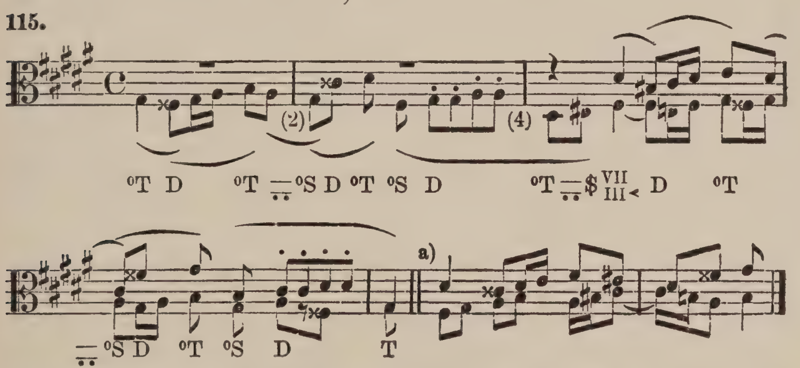




Das ist freilich in hohem Grade abnorm, kann aber in dieser drolligen Blüette, die auch mehrmals ins nackte Unisono ausbricht, kaum wundernehmen. Wer Fugen schreiben lernen will, kann sich natürlich nicht solche Absonderlichkeiten zum Muster nehmen.

Das Thema der ersten Gis-moll-Fuge moduliert im zweiten Takte zur Dominanttonart; deshalb müßte eigentlich auch im zweiten Takte der Antwort der Rückweg zur Haupttonart angetreten werden. Dem stehen aber unübersteigliche Hindernisse entgegen; eine Form wie Fig. 115 a würde doch zu stark gegen das Thema abfallen wegen des Verlustes des charakteristischen Tritonusschrittes im zweiten Takt. Deshalb lenkt Bach bereits mit der zweiten Note die Modulation zur Subdominanttonart des ursprünglichen Gis-moll und kann nun den Rest streng nachahmen, freilich nicht in der Quinte, sondern in der Quarte. Die ganze Antwort von der zweiten Note ab steht darum statt in der Quinte in der Quarte des Themas:

115.



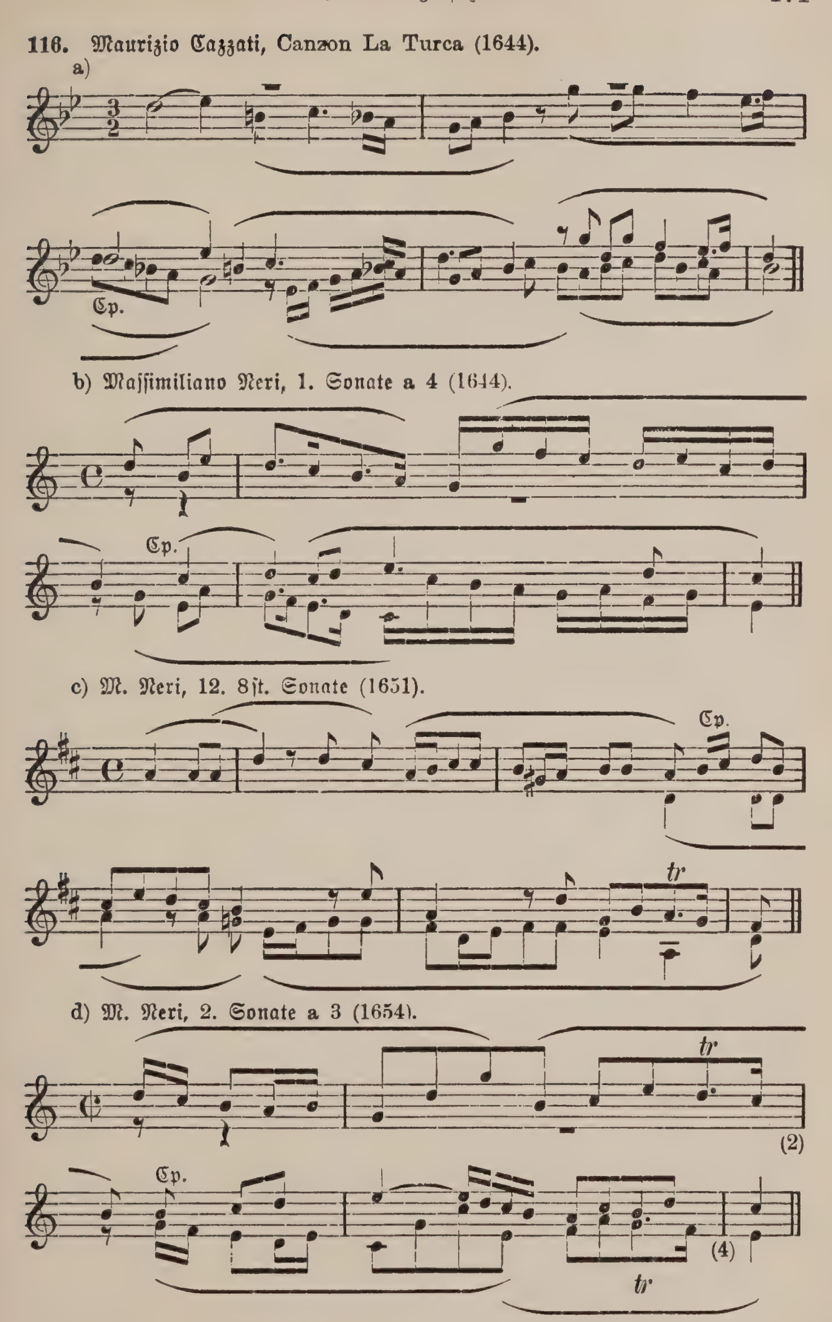
Damit sind die im Thema selbst modulierenden Beispiele des Wohltemperierten Klaviers, soweit wir sie nicht schon vorher besprochen haben (Fig. 106), erschöpft. Die verhältnismäßige Seltenheit von Fugen, die im Thema selbst modulieren, bedeutet nicht eine Minderwertigkeit solcher Bildungen; ganz im Gegenteil steht deren stärkere Wirkung außer Zweifel und besonders für längere Themen ist die Vollziehung der Modulation zur Dominante ganz bestimmt sehr zu empfehlen. Daß das Mittel bisher selten zur Anwendung gelangt ist, kann nur ein Grund sein, ihm in Zukunft mehr Beachtung zu schenken.

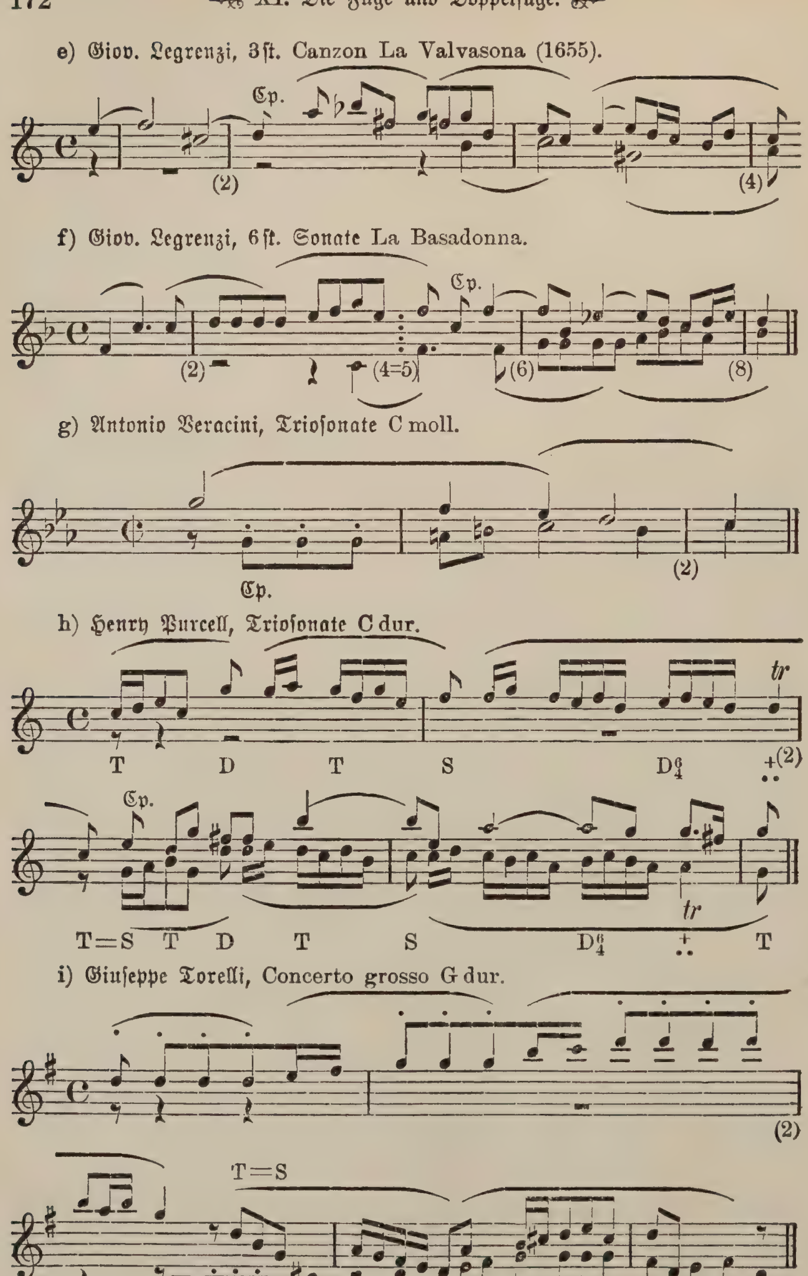
§ 5. Der Gegensatz (Hauptkontrapunkt, Kontrasubjekt).

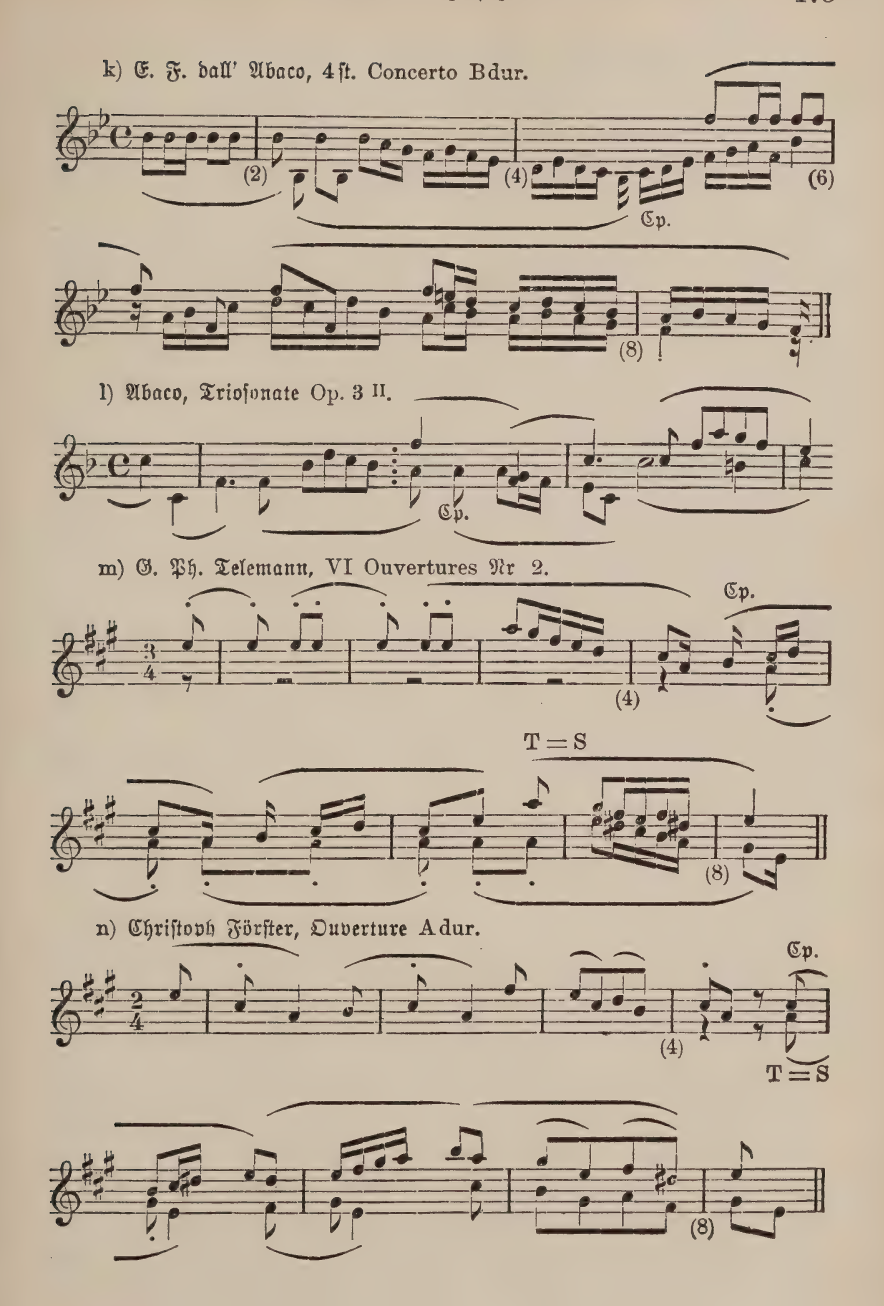
Steht die Erfindung des Fugenthemas und auch seine Beantwortung durchaus auf dem Boden der homophonen Konzeption (wenn auch die Absicht

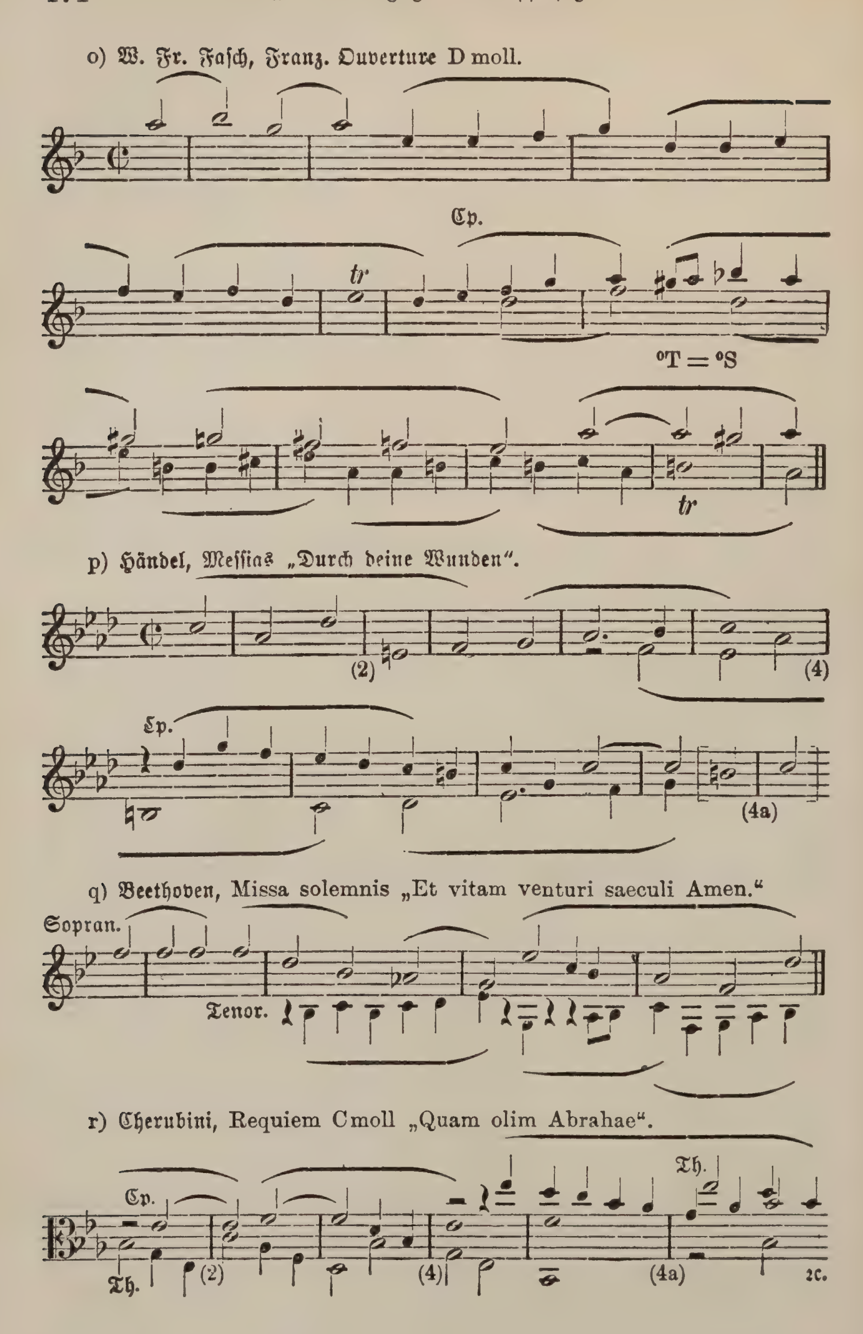
der Fugierung an dieselben einige Forderungen stellen mußte, von denen die freie Melodieerfindung sonst nichts weiß, nämlich möglichste Knappheit, Gedrungenheit, Konzentration des Inhalts), so betreten wir nun das Gebiet, wo alle unsere kontrapunktischen Erfahrungen zur Verwertung kommen können, wenn wir den sogenannten Gegensatz des Fugenthemas ins Auge fassen. Mit dem Namen Gegensatz oder sogar kurzweg „Kontrapunkt“ belegt man speziell die Weiterführung der die Fuge durch erstmaligen Vortrag des Themas eröffnenden Stimme während des Vortrags der Antwort durch die zu zweit einsetzende Stimme. Spielt das, was dabei die erste Stimme an motivischem Material entwickelt, im weiteren Verlaufe der Fuge keine Rolle, so pflegt man wohl zu sagen, die Fuge „habe keinen eigentlichen Gegensatz“, oder sie „lasse den Gegensatz fallen“. Zweifellos zieht der zweistimmige Satz bei erstmaligem Vortrag des Gefährten die Aufmerksamkeit auf den Kontrapunkt, welcher als erster dem Thema gegenübertritt, und bereitet so zweckmäßig für eine etwaige Haupt-Nebenrolle desselben vor. Mit Ausnahme solcher Fugen, in denen es auf künstliche Kombinationen des Themas mit sich selbst in der Originalgestalt oder in beliebigen Umgestaltungen (Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung) abgesehen ist, behält Bach fast immer den ersten Gegensatz als ferneren treuen Gesellschafter des Themas bei.

Die Neigung des 16. Jahrhunderts zu kanonischen Führungen, d. h. zu Kontrapunktierungen des Themas mit sich selbst, hat lange der Entwicklung des eigentlichen Gegensatzes hindernd im Wege gestanden. Noch fast durch das ganze 17. Jahrhundert überwiegt in den Kontrapunkten die Tendenz einheitlicher Gestaltung und wo die absichtliche Steigerung durch vermehrte Figuration zur Geltung kommt, findet dieselbe fast immer Anwendung auf alle Stimmen. Gabrielis A-moll-Kanzone (Fig. 88) ist auch in dieser Hinsicht eine ziemlich isolierte Erscheinung. Erst mit dem Aufgeben der Stimmenfolge in kurzen Abständen, also mit der wachsenden Schätzung längerer, zunächst einmal allein ohne Kontrapunkte vorgetragenen Themen scheint allmählich auch der Sinn für sich merklich abhebende Kontrapunkte aufgekommen zu sein. Allerdings spricht auch der G e n e r a l b a ß da ein Wörtchen mit. Ein in gleichen Noten gehender, von der Imitation ausgeschlossener Begleitbaß mußte natürlich den Sinn für die charakteristische Scheidung zweier Stimmen entwickeln; noch mehr gilt das von den auch schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Tarquinio Merula 1637) nachweisbaren C i a c o n e n mit einem auf thematischen Sinn Anspruch machenden o b s t i n a t e n B a s s e. Andererseits steht gerade der nicht thematische Begleitbaß der deutlichen Scheidung der Stimmen im Wege, da er einen r e i n e n z w e i s t i m m i g e n S a t z gar nicht aufkommen läßt. Immerhin mag doch die folgende kleine Auslese die Entwicklung des Sinnes für einen charaktervollen Gegensatz seit der Mitte des 17. Jahrhunderts belegen:


116. Maurizio Cazzati, Canzon La Turca (1644).
a)
Cp.
b) Massimiliano Neri, 1. Sonate a 4 (1644).
Cp.
c) M. Neri, 12. 8st. Sonate (1651).
Cp.
tr
d) M. Neri, 2. Sonate a 3 (1654).
tr
(2)
Cp.
(4)
tr


e) Giov. Legrenzi, 3st. Canzon La Valvasona (1655).
Cp.
(2)
(4)
f) Giov. Legrenzi, 6st. Sonate La Basadonna.
Cp.
(2)
(4=5)
(6)
(8)
g) Antonio Veracini, Triosonate C moll.
Cp.
(2)
h) Henry Purcell, Triosonate C dur.
tr
T D T S D$^6_4$ +(2)
Cp.
tr
T=S T D T S D$^6_4$ + T
i) Giuseppe Torelli, Concerto grosso G dur.
(2)
T=S
(8va alta)


k) E. F. dall' Abaco, 4st. Concerto Bdur.
(2)
(4)
(6)
Cp.
(8)
l) Abaco, Triosonate Op. 3 II.
Cp.
m) G. Ph. Telemann, VI Ouvertures Nr 2.
Cp.
(4)
T = S
(8)
n) Christoph Förster, Ouverture Adur.
Cp.
(4)
T = S
(8)

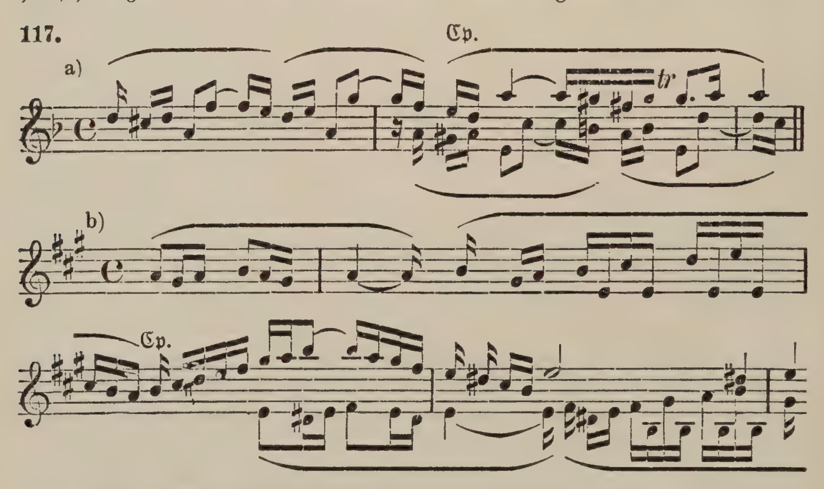

o) W. Fr. Fasch, Franz. Ouverture D moll.
Cp.
tr
°T = °S
tr
p) Händel, Messias „Durch deine Wunden".
(2)
(4)
Cp.
(4a)
q) Beethoven, Missa solemnis „Et vitam venturi saeculi Amen."
Sopran.
Tenor.
r) Cherubini, Requiem Cmoll „Quam olim Abrahae".
Cp.
Th.
(2)
(4)
(4a)
Th.
2c.

Charakteristisch wird man einen Gegensatz nur nennen können, wenn er dem Thema fremde Motive bringt, die das Interesse auf sich ziehen; mit anderen Worten: auch der Gegensatz muß ein Gesicht haben und zwar ein anderes als das Thema! Mit der bloßen unterschiedenen Bewegung ist das freilich nicht erreicht; besonders wenn der Kontrapunkt nur die im Thema nicht durch Tongebungen markierten Zeiten angiebt, so wirkt er leicht nur schlicht ergänzend, d. h. so wie der schlicht fundamentierende Baß der Generalbaßlitteratur, aber nicht als Gegensatz. Unsere obige Auswahl, zu der man auch die Beispiele des vorigen Paragraphen, in denen zum Comes der Gegensatz notiert ist, hinzunehmen mag, geben genügend Gelegenheit, sich zu überzeugen, was ein Gesicht des Gegensatzes, was ein richtiger Gegensatz ist. So wird man z. B. in 101 c die Fortsetzung der in der zweiten Hälfte des Themas begonnenen Sechzehntelfigur kaum einen wirklichen Gegensatz nennen können (ebenso 101 d). Dennoch ist eine solche Fortspinnung streng logisch und darum ohne Einschränkung gut zu heißen; besonders erfreulich ist aber das Resultat solcher Fortsetzung des im Thema herrschenden Lebens, wenn dasselbe zu einer Steigerung und Gipfelung führt wie in 116 m (Telemann) und 116 n (Förster), da dadurch Dux und Comes ein neues Band zur festen Einheit erhalten. Ein richtiges eigenes Gesicht haben dagegen die Kontrapunkte in 101 e (der Gegensatz in fast übermenschlichem Ringen mit Sechzehntelschleifern gegen die abwärts-Tendenz der Viertel des Themas ankämpfend), 101 f (der Gegensatz sekundweise in geschuppter Bewegung sich senkend, während das Thema nach oben dringt), 103 (der Gegensatz graziös auf die leichten Zeiten emporschwebend, während das Thema scharf auf die schweren Zeiten nach oben vordringt), 111 (der Gegensatz mit einem gewundenen Sechzehntellauf sich schnell zur Oktave schwingend, um von da in Vierteln sekundweise dem Thema entgegenzugehen), 115 (der Gegensatz durch seine Schleifer die Aufwärtsbewegung des Themas mächtig stützend), 116 o (Chromatik) u. s. w. In 116 p (Händel) ist nur das in Vierteln gehende Motiv der eigentliche Gegensatz, d. h. das Ende des Themas ragt um zwei Takte über den Einsatz der Antwort hinaus; aber dieses Motiv gipfelt zugleich das Thema selbst mit einer leidenschaftlichen Gebärde. Wer gute Fugen schreiben lernen will, studiere ganz besonders die Meisterwerke auf die Anlage und den Ausdrucksgehalt der Gegensätze. Thema und Gegensatz sind die beiden Hauptstützen der gesamten Fuge. 116 q und r treten gleich mit dem Gegensatze auf, r sogar mit einem an 116 p gemahnenden ausdrucksvollen Motiv einer dritten Stimme, sodaß eigentlich ein Tripelthema vorliegt. Man nennt wohl Fugen, in denen in solcher Weise der Gegensatz gleich anfangs mit dem Thema erscheint, Doppelfugen. Nun — der Name thut nicht viel zur Sache. Für die Kompositionstechnik macht es keinen nennenswerten Unterschied, ob man den Gegensatz, der festgehalten werden soll, schon gleich dem ersten oder aber erst dem zweiten Thema-

vortrage (der Antwort) zugesellt. Eine wirkliche Doppelfuge liegt doch wohl nur vor, wenn zwei Themen kombiniert werden, deren jedes (gleichviel ob vor der Verbindung oder hinterher) für sich eine Fugierung erfährt. Darüber weiterhin ein mehreres.

Jenachdem ob das Thema zunächst von einer tieferen oder aber von einer höheren Stimme beantwortet wird, liegt es weniger oder mehr nahe, den Gegensatz zu einer Weiterführung und Steigerung des Themas zu gestalten. Es verlohnt sich, Bachs dreistimmige Inventionen daraufhin anzusehen, von denen eine Anzahl richtige kleine Fugen sind. Einzelne derselben treten, anstatt wie die anderen mit einem Begleitbaß, gleich mit einem durchweg festgehaltenen Gegensatze auf (F-dur, F-moll, H-moll); die Gipfelung des Themas durch den Gegensatz ist besonders hübsch angewandt in der D-moll- und A-dur-Invention:

117.



Diese Möglichkeit der Fortführung des im Thema lebenden Ausdrucks über dessen eigentliche Grenze hinaus ist trotz der Verleugnung des Prinzips, daß nur die Stimme, welche gerade das Thema hat, Hauptstimme sein soll, sehr wichtig und wertvoll. Sie weist auch in nicht zu mißkennender Weise auf ein ideales Aufgehen der strengen Polyphonie in einer höheren Homophonie hin. Auch die Steigerung des Ausdrucks des Themas mittels Beantwortung durch eine nächstbenachbarte höhere Stimme bedeutet ja doch dasselbe, nur ohne Widerspruch gegen das erwähnte Gesetz. Ueberhaupt aber versteht es sich ja doch ganz von selbst, daß über dem Prinzip der Verselbständigung der Stimmen und der gleichmäßigen Bedenkung derselben mit dem Thema und den Hauptkontrapunkten das Prinzip des Zusammenwirkens zu einem gemeinsamen Ganzen steht. Also: in einem bloßen Herumspringen des Themas zwischen den Stimmen beruht doch die Fugenarbeit auch nicht, und

außer der wohlbedachten oder mit dem Empfinden wohl abgewogenen Ordnung der Modulation, der Steigerung und Minderung der rhythmischen und dynamischen Ausdrucksmittel kommt doch auch die effektive Melodie der Oberstimme, überhaupt die Ausbreitung des Satzes nach der Tiefe und Höhe fortgesetzt sehr ernstlich in Betracht. Die Erfahrungen, die wir bezüglich dieser im homophonen Satze gemacht haben, kommen uns deshalb ebensogut auch für den polyphonen Satz zu statten. Wenn auch diese Erwägungen in der Hauptsache erst für den ferneren Verlauf der Fuge aktuelle Bedeutung erlangen, so ist doch schon hier zu betonen, daß zunächst für den ersten Anfang derselben die Wahl der Tonlage, in welcher das Thema zuerst vorgetragen wird, keineswegs gleichgültig, sondern sogar von ausschlaggebender Wichtigkeit für den ganzen ferneren Verlauf ist. Man sehe sich nur einmal das Wohltemperierte Klavier daraufhin an, in welch eminentem Maße der erste Anfang die Stimmung der einzelnen Fugen beeinflußt; man versuche nur einmal den Anfang eine Oktave höher oder tiefer zu legen, um sich zu überzeugen, daß notwendig auch die Tonlage des Anfangs in der Phantasie bestimmt vorgestellt werden muß. Ganz mit Recht benennt man Fugen nach der beginnenden Stimme als *Altfugen*, *Tenorfugen*, *Baßfugen*, *Sopranfugen*, und das gilt nicht nur für Singfugen, sondern auch für Instrumentalfugen. Altfugen sind z. B. im ersten Teil die in Es-moll, G-moll, Gis-moll, H-moll, deren ernste Stimmung also durch zweimalige Tieferbewegung in der Exposition vertieft werden kann; auch die Es-moll-, B-moll- und H-moll-Fugen des zweiten Teils teilen diesen ernsten Charakter, der sich auch noch in der relativ tiefen Lage des Alt ausspricht. Eine Tendenz zur Höhe hat von den genannten nur die große philosophische H-moll-Fuge des ersten Teils, aber in der Form leidenschaftlichen Ringens; die anderen kommen nicht aus der Lage heraus oder senken sich sogar tiefer hinab. Wenn etwas Gleiches von den andern Altfugen nicht gesagt werden kann, so liegt das zum Teil an dem bereits angedeuteten Mangel an tieferem Gefühlsinhalt (I C-dur, C-moll, A-moll, II C-dur, C-moll); in der As-dur- und B-dur-, auch in der D-moll-Fuge des zweiten Teils aber ist offenbar der Alt nicht als *tiefe* Frauenstimme, sondern als zweite hohe Stimme, als zweiter Sopran vom Komponisten erfunden, wenigstens in der für die grundlegende Wirkung maßgebenden Exposition (ersten Ansammlung der Stimmen). Bei der As-dur-Fuge ist das in hohem Grade auffällig, da die Lage des beginnenden Alt eine volle Oktave höher ist als die des beginnenden Tenor in der As-dur-Fuge des ersten Teils.

In ähnlicher Weise kann man für die Tenor-, Baß- und Sopranfugen jedesmal zwei Gruppen unterscheiden, nämlich solche, bei denen die effektive Tonlage das entscheidende für den Charakter ist und solche, bei denen im Gegenteil die Möglichkeiten der Entfaltung aus der Lage heraus den Charakter bestimmen, also für den Tenor a) relativ hohe Lage,

die noch zweifach gesteigert werden kann, daher energischer oder heiterer Charakter (I. Teil: E-dur, F-dur, H-dur, II. Teil: D-dur, Fis-dur, G-moll); b) Möglichkeit des Herabsteigens in die Tiefe, daher ernste Stimmung (I. Teil: F-moll, II. Teil: Fis-moll); für den Baß a) tiefe Lage, daher dunkle Farbe, ernste Stimmung (I.: Cis-moll; trotz der Fünfstimmigkeit bringt die letzte Steigerung der Exposition den Sopran nur in mittlerer Lage um cis²); b) Möglichkeit der Entfaltung nach der Höhe, daher energisch aufstrebender Charakter (I.: D-dur, II.: Es-dur, E-dur, A-dur, A-moll, H-dur; in der Mehrzahl dieser Fugen liegt schon der Baß selbst hoch, sodaß eine fortgesetzte Steigerung der Wirkung hoher Lage durch die Exposition erfolgt); für den Sopran a) hohe Lage, daher helle, freundliche Wirkung (I.: Cis-dur, Es-dur, G-dur, A-dur, B-dur, II.: E-moll, F-dur, G-dur, Gis-moll); b) Möglichkeit des Herabsteigens in die Tiefe, daher Charakter der Sinnigkeit, Beschaulichkeit (I.: E-moll, Fis-dur, II.: F-moll). In den nur dreistimmigen Fugen in D-moll und B-dur im ersten Teil fehlt wohl der Sopran, d. h. sie sind eigentlich Altfugen und nicht Sopranfugen; besonders bei der D-moll-Fuge ist das wohl zweifellos.

Der Zweck dieser kleinen Einschaltung ist gewiß einleuchtend; wie wir im ersten Bande mahnten, nicht Lieder ohne bestimmte Vorstellung der Stimmlage und des Stimmcharakters zu schreiben, so müssen wir hier mahnen, unter keinen Umständen Fugen auf dem Papiere zu fabrizieren, sondern auch ihren Klang sinnlich lebendig vorzustellen. Was nicht mit Empfindung durchtränkt ist, hat überhaupt auf den Namen Musik keinen Anspruch.

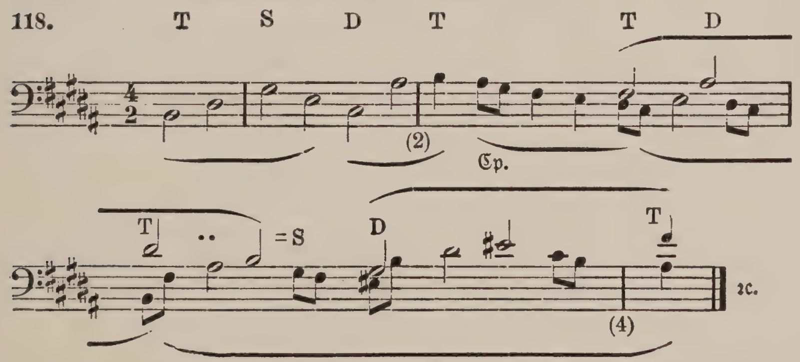
Wir nehmen nun einen ersten Anlauf zur Fugenkomposition und fordern als

Neunzehnte Aufgabe

den Entwurf einer größeren Anzahl von Fugenanfängen, bestehend aus Thema, Antwort und Gegensatz — nicht mehr, damit erst der Lehrer die notwendige Korrektur vornehmen bezw. Verbesserungsvorschläge machen kann. Die Entwürfe sollen nicht schematisch die drei Glieder in drei übereinandergestellten Systemen zeigen, sondern sogleich fortlaufend als ernstgemeinter Anfang notiert werden, sodaß also z. B. auch die Steigerung des Ausdrucks des Themas durch die höher liegende antwortende Stimme oder aber im gegenteiligen Falle durch den Gegensatz sogleich bei der ersten Erfindung nahe liegt. In welcher Stimmlage das Thema zuerst auftritt, ist also ganz und gar Sache des Schülers, ebenso ob er die erste Beantwortung einer höheren oder einer tieferen Stimme überträgt; natürlich wird er Anfänge in allzugroßer Tiefe oder allzugroßer Höhe vermeiden. Selbst für eine Baßfuge, die gleich zu Anfang den Eindruck

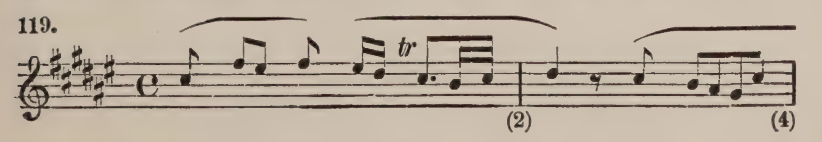
wesentlich durch die tiefe Lage des Themas bestimmt, ist es unpraktisch sich jede Steigerung nach dieser Richtung zu verbauen, indem man gleich anfangs bis an die Grenze der Möglichkeit geht. Bachs fünfstimmige Cis-moll-Fuge reserviert sich eine ganze Oktave Spielraum nach der Tiefe und bringt erst etwa in der Mitte des Werks das Thema in die Lage des großen Cis. Daß die Baßfuge gern zuerst das Thema in aufsteigender Folge der Stimmen bringt (Baß, Tenor, Alt, Sopran), bleibe nicht ungesagt; von den Beispielen des Wohltemperierten Klaviers machen nur die Cis-dur und Cis-moll des zweiten Teils keinen Gebrauch von dem wirksamen Uebereinandertürmen der Themaeinsätze, das in beiden keine starke Wirkung machen konnte, da die Cis-dur ein zu winziges Thema hat und die nur dreistimmige Cis-moll für ihre rollenden Triolen freies Feld braucht, daher lieber von der engen Stimmenfolge abweicht. Besonders schön ist die Wirkung, des sich immer höher aufreckenden Themas in der H-dur-Fuge, wo schon das Thema selbst zwei aufstrebende Bögen aneinander fügt; ich wüßte kein zweites Beispiel, das einen so plastischen Eindruck des Aufbauens machte (die letzte Gipfelung im dreigestrichenen h spart sich aber der weise Meister für den Schluß des Werkes auf):

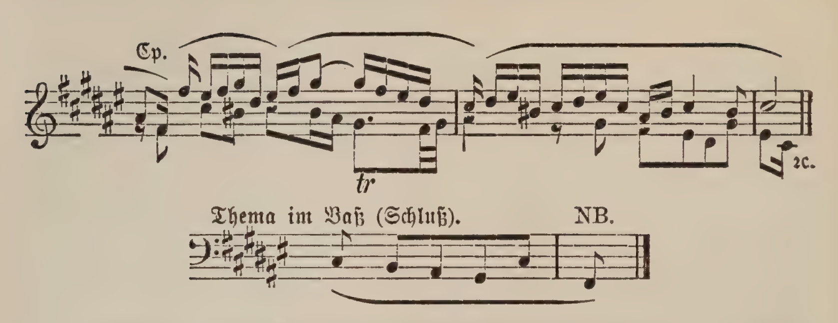
118.



Wiederholt sich (wie in dieser Fuge) solches Aufsteigen von der Tiefe zur Höhe im Verlauf der Fuge, so wird natürlich dessen Wirkung dadurch noch mehr bekräftigt. Das umgekehrte Verfahren, das Herabsteigen des Themas vom Sopran über die einzige Mittelstimme zum Baß hat eine ähnliche frappante charakteristische Wirkung ergeben in der Fis-dur des ersten Teils; auch hier wiederholt sich der Prozeß. Humoristisch wirkt die Markierung der Ankunft in der Tiefe durch Abstreifen der weiblichen Endung, sobald der Baß das Thema erhält:

119.





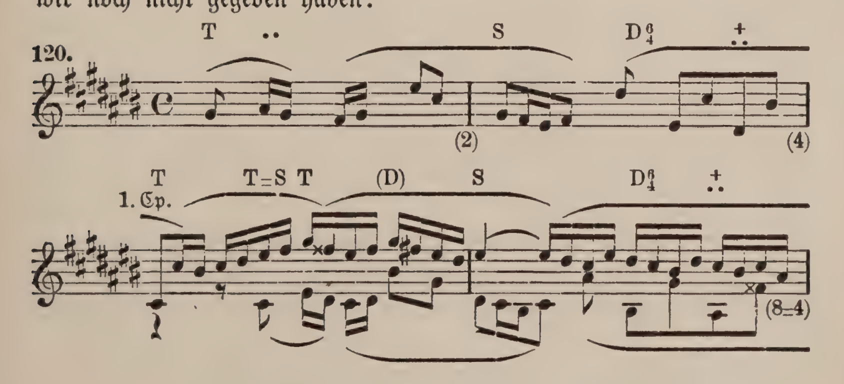
Ueber die spezielle Anlage des Gegensatzes wollen wir weitere Anweisungen nicht zu geben versuchen; die gegebenen Beispiele beweisen hinlänglich, daß die Fülle der Möglichkeiten unerschöpflich ist. Nur das eine sei wiederholt betont, daß womöglich der Gegensatz neue Elemente von prägnantem Ausdruck bringen muß und wäre es nur ein einziges individuell geartetes Motiv, dessen Wiederauftreten sich bemerklich macht.

§ 6. Die freien Kontrapunkte der Fuge.

Der Möglichkeit, überhaupt außer dem Thema selbst keine längere melodische Bildung in der Fuge zu konservieren, habe ich bereits gedacht, auch darauf hingewiesen, daß solcher Verzicht auf einen durchgeführten Gegensatz besonders in den Fugen häufig ist, welche durch kanonische Arbeit mit dem Thema für solchen Ausfall entschädigen. Aber die Fälle sind auch gar nicht selten, daß umgekehrt der Komponist mit der Weiterverwertung einmal aufgetretenen motivischen Materials über die Konservierung des Kontrapunkts zum Gefährten hinausgeht, also z. B. auch noch die melodische Bildung festhält, welche die beginnende Stimme zum dritten Themavortrag bringt, also während die dritte Stimme den Führer und die zweite den transponierten und eventuell durch kleine Aenderungen zu solcher Kombination fähig gemachten Hauptkontrapunkt haben. Solche Konservierung einer zweiten oder in einer vierstimmigen Fuge gar eines dritten Kontrapunkts, stellt an die Kompositionstechnik keine weiteren Anforderungen als die, daß eine Versetzung der Stimmen gegeneinander möglich sein muß, ohne daß grobe Satzfehler (Quintenparallelen) entstehen. Unsere Schularbeiten im Kontrapunkt haben fortgesetzt auf solche Umstellbarkeit der Stimmen gegen einander Bedacht genommen, sodaß dieselbe dem Schüler nichts fremdes mehr ist. Der sogenannte doppelte Kontrapunkt der Oktave ist ein so selbstverständliches Requisit selbst schon des homophonen Stils, daß man Unrecht thut, von demselben groß Wesens zu machen. Vorläufig haben wir übrigens gar nichts mit solchen Umkehrungen zu thun, sondern nur mit der Aufgabe der Weiterspinnung der Anfangsstimme zum dritten Thema-

vortrag, gleichviel ob der zweite Kontrapunkt weiterhin konserviert werden soll oder kann oder nicht. Nicht ein solcher Gesichtspunkt soll uns leiten, sondern vielmehr der viel wichtigere allein kunstwürdige, daß die Weiterführung der ersten Stimme eine natürlich sich ergebende und folgerichtige sei, daß die Stimme nach Möglichkeit auch unter der weiteren Erschwerung der Bedingungen eigenen Lebens nicht entbehre. Dabei wird uns die durch die mancherlei kontrapunktischen Schularbeiten erworbene Routine, zu einem fertig vorliegenden zweistimmigen Satze eine dritte Stimme zu schreiben, gute Dienste leisten. Ist doch die ganze Methode meines „Lehrbuchs der einfachen, doppelten und imitierten Kontrapunkts“ geradezu darauf angelegt, für die Fugenarbeit vorzuschulen. Die dort gestellten speziellen Aufgaben, z. B. eine synkopierte oder punktierte dritte Stimme zu einem zweistimmigen Satze zu schreiben, dessen zweite Stimme mit drei Noten gegen eine des Cantus firmus läuft, kehren für die freie praktische Komposition allerdings nicht wieder, wohl aber alle diese Möglichkeiten in bunter Mischung. Wir haben durch jene schematischen Arbeiten und ihre endliche Auflösung in den Schlußaufgaben des einfachen Kontrapunktes (ganz freie Gestaltung aller Stimmen, aber immer mit Fortschreiten von der für sich befriedigenden Zweistimmigkeit zur Dreistimmigkeit und von dieser zur Vierstimmigkeit) die technischen Vorbedingungen für die freie Verfügung der Phantasie über die Ausdrucksmittel in der Fugenkomposition errungen.

Einige Beispiele mögen das Fortschreiten der Fuge von der Zweistimmigkeit zur Dreistimmigkeit vorführen und zugleich zum Bewußtsein bringen, daß nicht ohne weiteres die Transposition des Gegensatzes in die Unterquinte denselben mit dem Thema zu bringen möglich macht; denn überall da, wo die Antwort nicht notengetreue Quinttransposition des Themas ist, werden auch entsprechende Abweichungen im Gegensatz unerläßlich werden. Um nicht zu viel Raum für die Beispiele zu verbrauchen, wähle ich nach Möglichkeit solche, die an frühere anschließen. Doch eröffne den Reigen die Cis-dur-Fuge des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers, deren Anfang wir noch nicht gegeben haben:



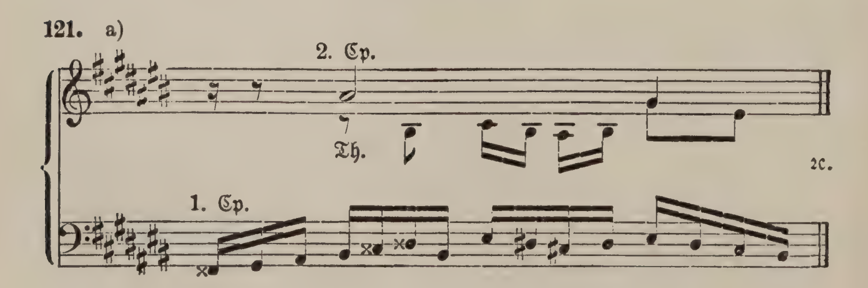
T 2. Cp. ..=D T
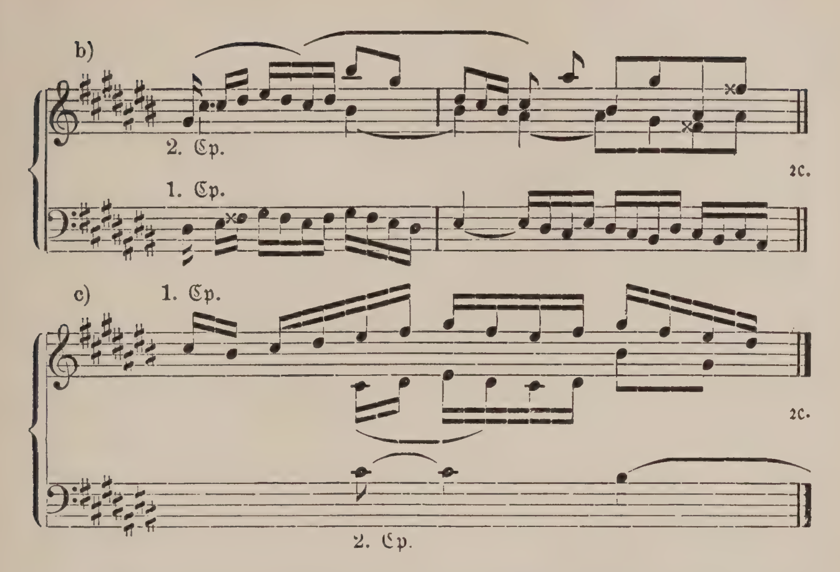
1. Cp.

S D$^{6}_{4}$ + T

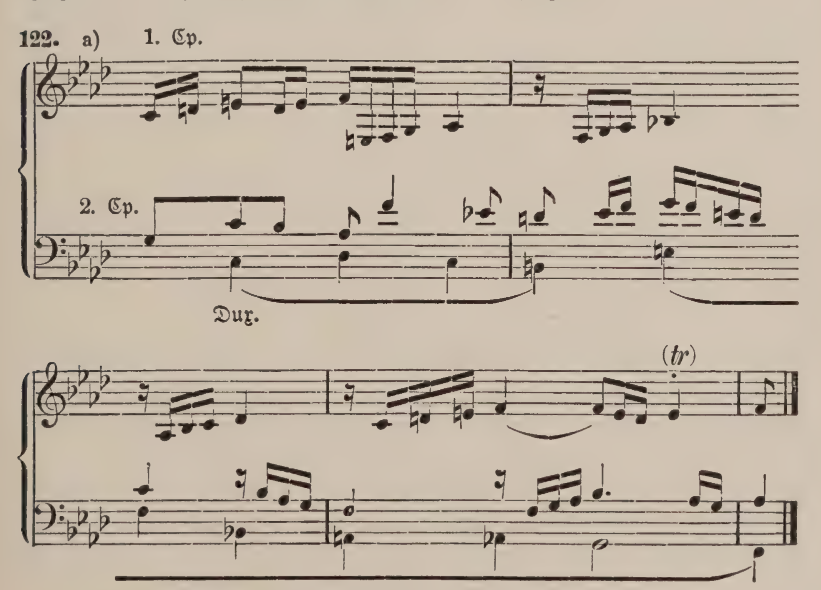
Hier ist die Abweichung des Comes vom Dux so geringfügig (1. Note cis statt dis), daß der Gegensatz in schlichter Quintversetzung unverändert zum Dux gebracht werden kann; das fis statt fisis gegen Ende des dritten Takts der Notierung, das den Gis-dur-Akkord zur Dominante der Subdominante macht, ist in der Transposition nicht durch a statt ais nachgeahmt, sondern ignoriert. Der zweite Kontrapunkt sticht durch seine stufenweise Bewegung in synkopierten Halben sowohl gegen das zwischen Achtel- und Sechzehntelbewegung, zwischen ausdrucksvollen Appogiaturen und graziösen Sextenschritten wechselnde Hauptthema als gegen die geschlossene Sechzehntelbewegung des Gegensatzes ab. Der zweite Kontrapunkt kehrt im Laufe der Fuge zweimal ganz streng und noch ein paarmal mit stärkeren Abweichungen als Genosse von Thema und Gegensatz wieder:

121. a)
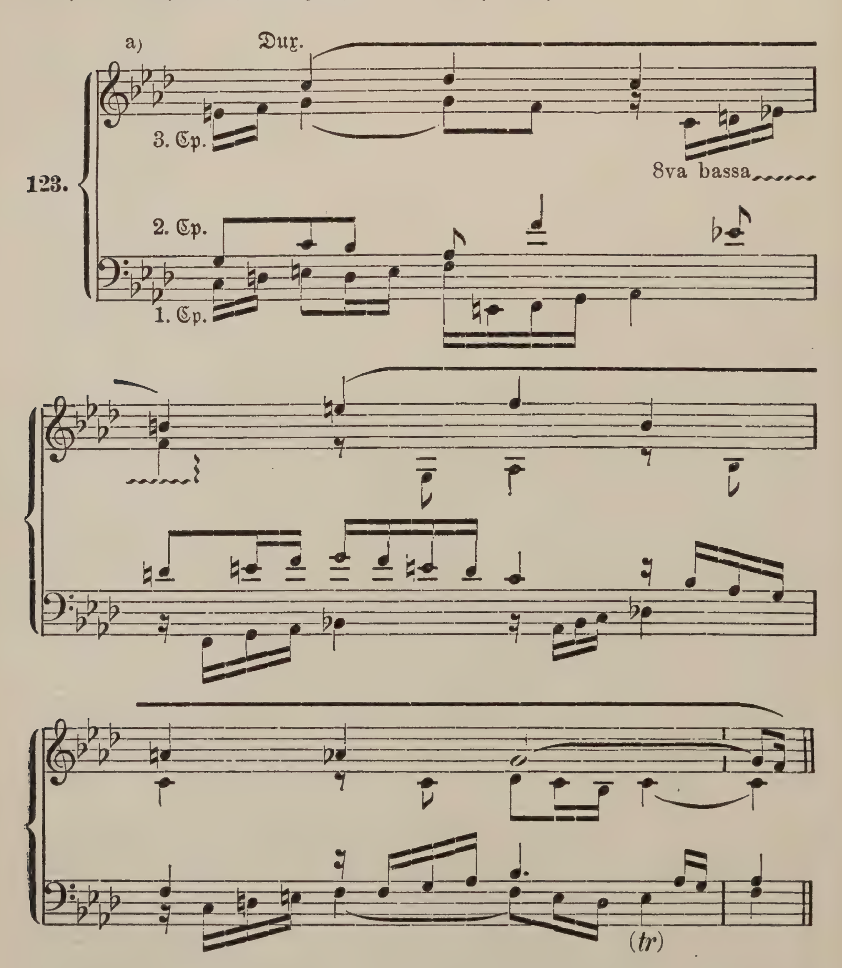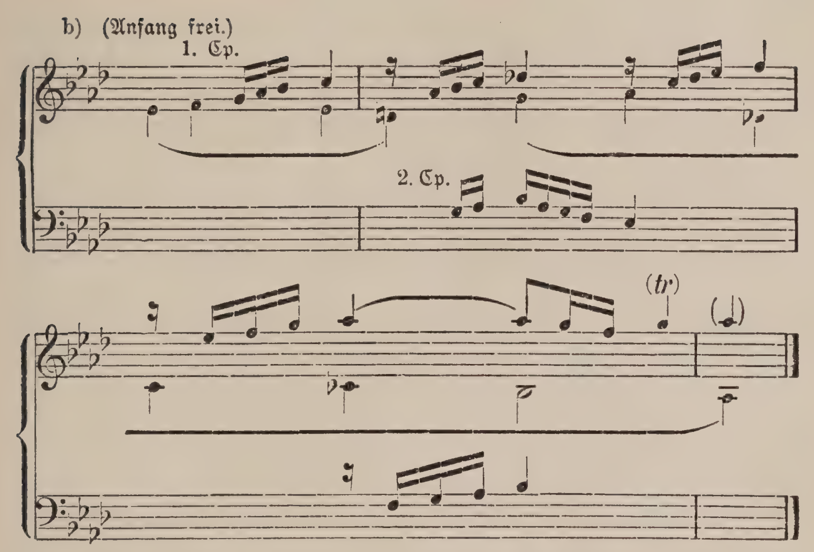




Der an 101 anschließende erste dreistimmige Satz der F-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers I. ist folgender:



Alle beiden Kontrapunkte werden mit unbedeutenden Abweichungen (aus Rücksicht auf Spielbarkeit) durch die Fuge festgehalten. Man

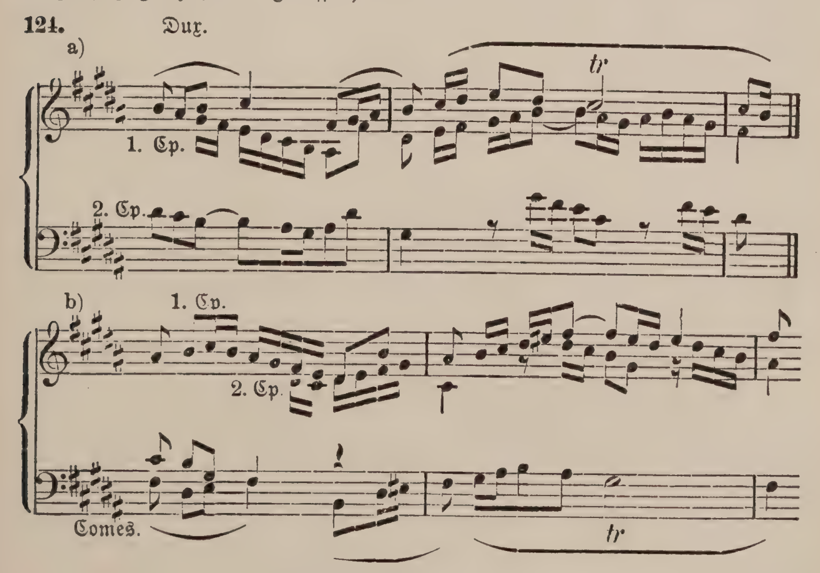
beachte, wie dieselben sich zu einander rhythmisch komplementär verhalten und eine fast lückenlose Sechzehntelbewegung herstellen. Wo die Stimmen, so wie hier, in derselben Oktavlage einander ablösen, ist freilich die Wirkung nicht sehr verschieden von der einer einzigen fortgesetzt in Sechzehnteln gehenden Stimme. Nur das Wiedererkennen des ersten Gegensatzes schützt vor diesem Irrtum der Auffassung; gerade hier ist aber dies Wiedererkennen viel schwerer als weiterhin, wo die beiden Gegensätze weiter aus einander gelegt (Fig. 123 a) bezw. durch das Thema selbst geschieden sind (123 b):





Hier ist bei b freilich nur der erste Kontrapunkt streng durchgeführt, der zweite klingt nur mit ein paar Motiven an (das frei gebildete neue habe ich weggelassen).

Der erste dreistimmige Satz der H-dur-Fuge des ersten Teils, anschließend an 101 g, ist folgender (124 a; auch hier kehren mehrere Male beide Kontrapunkte wieder, doch ist auch einige Male der erste Gegensatz ganz fallen gelassen):



Vergleicht man die Fugen in der Kunst der Fuge mit denjenigen des Wohltemperierten Klaviers oder auch den großen Orgelfugen Bachs, so erscheinen die letzteren durchschnittlich viel bunter; eine auffallende Konstanz des Figurenwerks tritt in den Kontrapunkten der Kunst der Fuge hervor, die einzelnen Stimmen führen in viel ausgesprochenerem Maße Manieren durch als im Wohltemperierten Klavier. Angesichts des kompositorisch-didaktischen Zwecks der Kunst der Fuge ist man deshalb berechtigt zu sagen, daß die einzelnen Fugen derselben „theoretische“ Fugen sind; die des Wohltemperierten Klaviers sind dagegen „praktische“ Fugen, nicht zu irgend welchem Zwecke der Demonstrierung von Lehrsätzen entworfen, sondern aus künstlerischem Schaffenstriebe spontan entstanden, um ihrer selbst willen da. Man kann deshalb aus der Kunst der Fuge für die Fugentechnik sehr viel lernen; aber verkehrt wäre es, die einzelnen Stücke als Muster zur Nachahmung zu empfehlen — zur Befruchtung der Phantasie taugen sie nicht. Bach hat da echt lehrhaft demonstriert, daß man eine lange Fuge schreiben kann, ohne dieselben Kontrapunkte zum Thema wieder zu benutzen, sodaß die sämtlichen Kontrapunkte vom Thema nur durch kürzere Notenwerte sich abheben, ohne sich aber unter einander zu unterscheiden (Nr. 1, 2); daß man in den Kontrapunkten eine auffällige Manier (punktierte Achtelbewegung) festhalten kann, wodurch wohl im allgemeinen eine stärkere Kontrastierung des Themas bewirkt wird, aber ohne daß darum irgendwie von einem dem Fugenthema zur Seite tretenden zweiten thematischen Gebilde die Rede sein kann (Nr. 2); daß man einen Gegensatz konservieren kann, der als solcher durch einen einzigen hervorstechenden Zug, nämlich ein wenig Chromatik, sofort die Aufmerksamkeit auf sich zieht (Nr. 3); daß man auch dem Thema selbst mit figurativen Mitteln nahen kann, ohne es unkenntlich zu machen (daselbst in der Mitte); daß man einen Gegensatz aber auch nach Belieben streng oder frei behandeln und z. B. seine Elemente nach Befund auch einem Zusammenwirken mehrerer Gegenstimmen übertragen kann (Nr. 4); daß man die Umkehrung des Themas als Antwort einführen kann und damit ein neues Reizmittel bringt, das den Antagonismus eines Gegensatzes entbehrlich macht (Nr. 5) u. s. w. bis zu der kühnsten Engführung des Themas mit seiner Umkehrung, Verlängerung und Verkürzung (Nr. 6 und 7) und andererseits zur Entwicklung selbständiger Fugierung von, wie sich zuletzt herausstellt, nur als Kontrapunkte erfundenen und als solche sich schließlich enthüllenden Gegensätzen (Nr. 8, 9, 10, 11). Bezüglich solcher „Doppelfugen“, wie die letztgenannten vier, ist noch darauf hinzuweisen, daß ein später eintretendes Thema doch nur unter ganz besonderen Bedingungen als Hauptthema verstanden werden kann, nämlich erstens wie hier in einer Folge verschiedener Fugen über dasselbe Thema, dessen Eintritt man also vorher schon erwartet, oder aber, wenn das Thema einer bekannten Melodie (z. B. einem Choral) entlehnt ist. Andernfalls

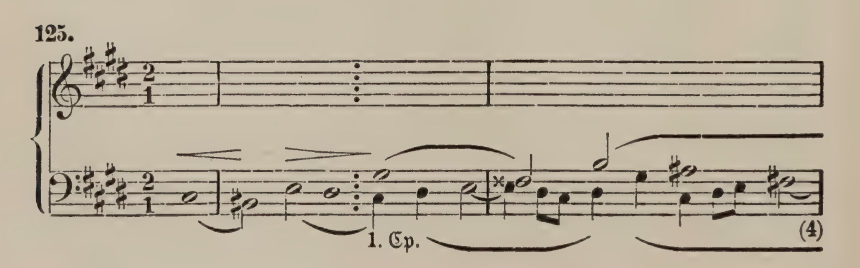
kann die Wirkung nur die umgekehrte sein, nämlich, daß das Hauptthema das zuerst fugierte ist, dem sich aber später ein Kontrapunkt zugesellt, der fortan mit durchgeführt wird. Aus allen diesen Betrachtungen geht aber hervor, daß die einzelnen Fugen der „Kunst der Fuge" durch die Zusammengehörigkeit zu einem didaktischen Ganzen ein Element erhalten haben, das jeder Einzelfuge fremd sein muß, daß sie allerlei technische Handgriffe der Fugenkunst einzeln demonstrieren, deren eine einzige, frei ohne didaktische Nebenabsichten erfundene Fuge eine ganze Reihe vereint oder nach einander zur Anwendung bringen kann. Deshalb nochmals: die Kunst der Fuge ist ein Lehrbuch aber nicht eine Sammlung freier Kunstwerke. Auf die imponierenden letzten Leistungen, die Umkehrung ganzer Fugen und die Kombination von zuletzt vier vorher selbständig fugierten Themen werden wir noch zurückkommen. Hier ist es einstweilen noch Pflicht, den Schüler vor solchen Kraftproben technischer Meisterschaft zu warnen. Er wird besser vorwärts kommen und einen Standpunkt erreichen, der ihn auch zu solchen Künsten befähigt, wenn er sich vorläufig aller Kombinationsgelüste ganz entschlägt und auch auf dem Gebiete des polyphonen Stils vielmehr immer und immer strebt, nur niederzuschreiben, was er vorher innerlich gehört hat. Daß die Schwierigkeiten mit der Vergrößerung der Zahl der individualisierten Stimmen ganz gewaltig wachsen, ist ja nicht zu bestreiten; aber unter keinen Umständen darf zugestanden werden, daß auch nur für kurze Strecken die Phantasiethätigkeit ausgeschaltet werden dürfte zu Gunsten rein mechanischer Arbeit. Ebenso wie die Lokalisierung des Themas in bestimmter Tonhöhe, wie das Ansetzen der Antwort an das Thema und das Herauswachsen des Gegensatzes aus dem Thema, muß auch die weitere Fortführung der Fugenarbeit unbedingt der schaffenden Phantasie, der lebendigen Tonvorstellung überwiesen werden, zunächst also in der dreistimmigen Fuge der Ansatz des dritten Themavortrags an den zweiten und die Weiterspinnung der beiden ersten Stimmen. Natürlich kann für solche Weiterführung die Niederschrift des bereits fertigen als Erleichterungsmittel angewendet werden, sodaß die Phantasie vor dem Abirren in das der normalen Formgebung widersprechende bewahrt wird. Das heißt also z. B.: steht fest, wo die Antwort an das Thema ansetzt, so kann sie niedergeschrieben werden und die Phantasiethätigkeit wird dann, wenigstens zunächst, solche Fixierung des nunmehrigen Cantus firmus als eine Erleichterung für ihre Weiterspinnung der ersten Stimme empfinden. Ebenso wird, nachdem der zweistimmige Satz eine bestimmte Lage des dritten Themaeinsatzes in der Phantasie angeregt hat, dieser notiert werden dürfen und sich die Frage entscheiden, ob der Gegensatz streng transponiert sich der ferneren Entwicklung ungezwungen einfügt oder nicht. Auf keinen Fall ist also als von vornherein feststehend anzunehmen, daß der Gegensatz streng beibehalten werden muß; zweifellos zu konservieren ist nur das Thema
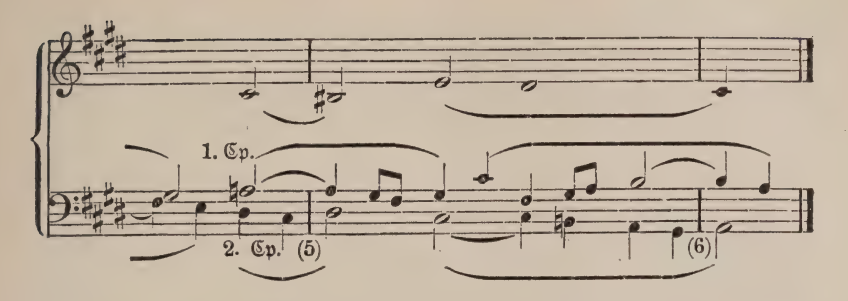
selbst, aber auch für dieses ist noch die Wahl der Lage seines Einsatzes offen und auch die Frage, ob es ohne Einschiebsel, mit oder ohne Zusammenschiebung einsetzt, ist noch nicht entschieden.

Diesbezüglich sind noch einige Bemerkungen erforderlich.

Für den Charakter einer Fuge ist es keineswegs unwesentlich, ob die Verkettung der Themeneinsätze metrisch glatt verläuft oder nicht. Die Natürlichkeit und Einfachheit von Fugen wie der C-moll, Cis-dur, Es-dur, F-dur, F-moll, Fis-dur, G-dur, Gis-moll, B-dur, H-dur des ersten Teils, C-dur, C-moll, Es-moll, E-moll, F-dur, F-moll, Fis-dur, G-moll, As-dur, A-moll, B-dur, H-dur des zweiten Teils hängt zum großen Teil mit davon ab, daß ihre Themeneinsätze innerhalb der glatt verlaufenden Achttaktigkeit vor sich gehen und nicht durch Elisionen, Zusammenschiebungen und Wiederholungen die Auffassung erschweren. Es ist ihnen damit ein entschieden als volksmäßig zu bezeichnendes Element eigen, dessen Bedeutung nur ja nicht unterschätzt werden darf, am wenigsten bei harmonisch so komplizierten Themen wie denen in F-moll und Gis-moll des ersten Teils. In manchem der genannten Beispiele wäre eine Zusammenschiebung des Endes des Dux und des Anfangs des Comes nach Analogie anderer Fugen möglich gewesen oder eine Abkürzung des Abstandes zwischen der Schlußwirkung des Dux und dem Beginn des Comes durch Elision eines Halbtaktes 2c., damit wäre aber eben eine kompliziertere Formgrundlage gegeben gewesen, welche die Wirkung stark beeinflussen müßte. Die Zusammenschiebungen von Ende und neuem Anfang (z. B. in Fig. 92, 116f, 116l) bedingen, wenn sie überhaupt aufgefaßt werden, immer einen kräftigen Ruck, eine Willensänderung; werden sie nicht aufgefaßt, so erscheint der formale Aufbau verschwommen, verworren, unklar. Das Faustische der großen fünfstimmigen Cis-moll-Fuge (W. Kl. I) liegt nicht nur in dem Einhergehen des Themas in übermenschlichen Zählzeiten (sehr langsamen Ganzen), auch nicht nur in dem in sich gekehrten der Melodiebildung (enge Umschreibung eines Tones; zu beachten auch der zum Umkehren zwingende verminderte Quartschritt), sondern es hat auch die fortgesetzte Aufhebung aller Schlußwirkungen durch neue Anfänge und das Elidieren leichter Werte, die keinen eigentlichen Ruhepunkt zustande kommen lassen, einen ganz bedeutenden Anteil an dem Eindrucke:
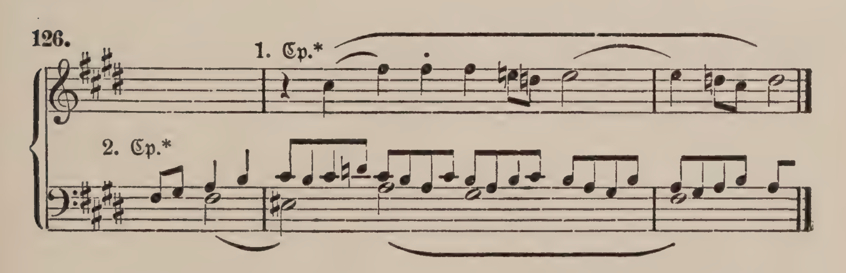
125.



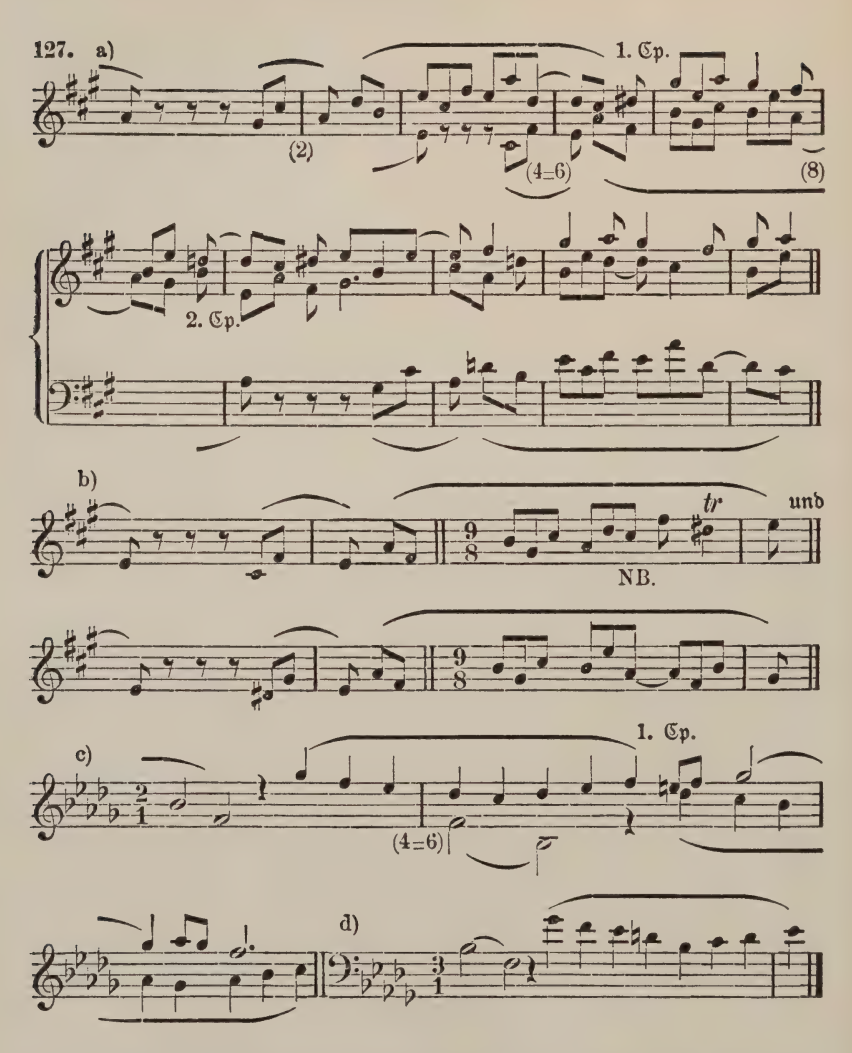


Zur vollen Höhe seiner Wirkung hebt sich freilich das Hauptthema erst weiterhin, wo sich ihm kurz nach einander zwei neue Kontrapunkte gesellen, ein ruhelos in Achteln laufender und ein kräftig pulsierender in Vierteln, beide von scharfgeschnittener Physiognomie, welche die Kontrapunkte des Anfangs schnell vergessen machen. Doch sei nicht übersehen, daß beide doch durch figurative Bereicherung bezw. Steigerung der Bewegung aus Elementen der ersten Kontrapunkte hervorgehen. Es wird für das Verständnis der Einheitlichkeit des Werkes nicht belanglos sein, das zu belegen. Aus dem mit dem vierten Schritte wendenden Viertelgange des zweiten Kontrapunkts, der nicht wieder verschwindet, entwickelt sich zunächst durch Umkehrung und Weiterführung, zuletzt aber durch Beschleunigung der laufende Achtelkontrapunkt; das rufende dritte Motiv aber ist bereits im ersten Kontrapunkt deutlich vorgebildet. In voll entwickelter Gestalt stehen alle drei da in der Kombination:

126.



Noch komplizierter als in der Cis-moll-Fuge ist der rhythmische Aufbau in der B-moll- und der A-dur-Fuge des ersten Teils; beide haben nicht nur das gemeinsam, daß sie das Ende des Dux und den Anfang des Comes wiederholt zusammenschieben, sodaß Umdeutungen schwerer Zeitwerte zu leichten erfolgen und die Ruhepunkte überbrückt werden, sondern auch die Verleugnung der Taktart durch eine Erweiterung der zweiten Hälfte des Themas ist beiden gemein:



Solche starke Veränderungen des Themas selbst sind allerdings abnorm und selten; sie beweisen aber, in welchem Maße der Komponist auch in der Fuge souverän ist und mit der Phantasie frei schafft. Denn offenbar kann nichts anderes den Komponisten zur Veränderung seines Themas bewogen haben als der künstlerische Drang, dessen Ausdruck zu erweitern und zu verstärken. Auch die As-dur-Fuge des ersten Teils enthält schöne Belege für solche Möglichkeit. Für den Meister der Komposition ist eben das Fugenschema nicht ein von außen an ihn herantretendes Gesetz, sondern ein frei gewähltes Kleid für seine

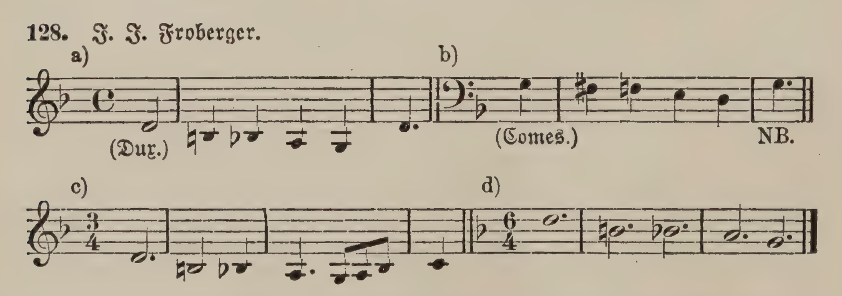
Ideen, das er sich aber nach Bedarf für dieselben modeln wird. Meinrad Spieß giebt seiner Musterfuge im „Tractatus“ 2c. (1746) den vernünftigen Epilog: „Uebrigens ist es kein Gesetz, daß man alle Fugen ebenso und nicht anderst könne oder solle ausführen, nämlich daß man zuerst in der Quinte, hernach in der Terz müsse cadenzieren: daß man alle tonos affinales und zwar in eben dieser Ordnung solle auslauffen u. s. f. Nein! sondern es ist dieses nur eine unmaßgebliche Vorschrift, wie man nach Belieben könne eine Fuge in einen rechten Model gießen und dieselbe mit untermischten Passaggien, kleinen Neben-Spielen, hübschen Ligaturen, annehmlichen Ausschweiffungen eingespickter musicalischer Figuren 2c. eine Zierd und Gout beybringen. Das mehrste kommt auch hier wie in allen andern Sachen allezeit auf das Judicium oder Beurtheilungs-Krafft eines Komponisten an.“

§ 7. Die Episoden (Zwischenspiele).

Schon die älteste von mir nachgewiesene wirkliche Fuge, das 1595 gedruckte A-moll-Ricercar von Giov. Gabrieli (Fig. 88) zeigt ein frappierendes Kontrastelement gegen das pathetische Wesen des durchgeführten Hauptthemas in einem mehr graziös tändelnden Wesen, das sich mehrmals zwischen die einzelnen Durchführungen einschiebt (Fig. 88b). Wenn auch sicher Gabrieli durch die Gepflogenheit des von seinen Vorgängern übernommenen Ricercar auf solchen Uebergang auf neues motivisches Material gekommen ist, so ist doch dem Umstande Gewicht beizulegen, daß er entschieden die planlose Aneinanderhängung einer Reihe kleiner Fugierungen, die einander nichts angehen, durch die Beschränkung auf eine kleine Zahl solcher Fugierungen zu ersetzen strebt, die er planvoll mit einander abwechseln läßt. Für solches Vorgehen hatte ihm sein großer Oheim Andrea Gabrieli bereits Vorbilder gegeben (vgl. das 8stimmige Ricercar [v. J. 1587] im ersten Heft meiner „Alten Kammermusik“, London, Augener & Co.); daß Giovanni Gabrieli dabei wirklich durch die Idee geleitet wurde, buntes Flickwerk durch eine strenge Ordnung des Inhalts nach dem allen Formen zu Grunde liegenden Schema A—B—A zu ersetzen, beweist seine Behandlung der Instrumentalkanzone; eine ganze Reihe in dem Raueriischen Sammelwerk von 1608 aufgenommener Kanzonen von G. Gabrieli, die sicher zum Teil vor 1600 geschrieben sind, streben durch Zurückkommen des Endes auf den Anfang diese Einheitlichkeit deutlich an. Die im 1. Heft der „Alten Kammermusik“ abgedruckte 8stimmige A-moll-Kanzone löst das Problem bereits glänzend durch Beschränkung auf zwei Themen, eins im geraden Takt (fugiert) und eins im ungeraden Takt (Gaillarden-Charakter), die in der Ordnung A—B—A—B—A mit einander wechseln. Dem als einer der allerhervorragendsten in seiner Zeit dastehenden Meister ist

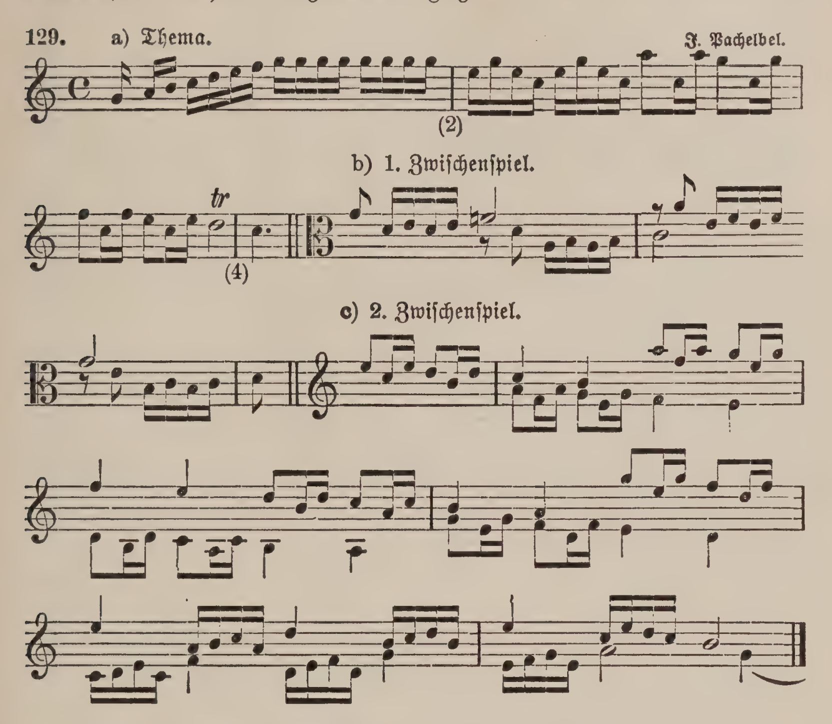
darum wohl zuzutrauen, daß auch das mehrmalige Auftreten eines echten, richtigen *Zwischenspiels* in dem fraglichen Ricercar keine Zufälligkeit, sondern ein Ergebnis bewußter künstlerischen Disposition ist. Daß beinahe ein Jahrhundert dazu erforderlich war, das, was Gabrieli damit gefunden, seiner prinzipiellen Bedeutung nach voll zu würdigen und zum Gemeingut zu machen, kann an der Thatsache selbst nicht rütteln. An sich ist ja freilich das Fehlen eigentlicher Zwischenspiele in den fugierten Teilen der Kanzonen und Sonaten des 17. Jahrhunderts nicht verwunderlich, da eben dieselben das Thema wechseln, bezw. überhaupt die Fugierung aufgeben, sobald das Interesse am Thema selbst nachzulassen droht. Bei J. J. *Froberger* (gest. 1667), der wohl als einer der ersten des Johannes Gabrieli Tendenzen der thematischen Vereinheitlichung des Ricercar und der Kanzone aufnahm und fortentwickelte, sucht man vergebens nach Zwischenspielen; in der Mehrzahl seiner fugierten Sätze (Ricercari, Kanzonen, Fantasien und Capricci), die ja in der Neuausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich", IV. Band, 1. Teil, jetzt jedermann bequem zugänglich sind, frischt Froberger das Interesse am Thema durch figurative Umgestaltung oder Versetzung in andere Taktart auf, wodurch es ihm gelingt, thatsächlich mit einem Thema allein ziemlich ausgedehnte Tonstücke zu bestreiten. Aus seinen Kanzonen sind daher auch die sonst üblichen gaillardenartigen homophonen Teile im Tripeltakt verschwunden und vielmehr durch ebenfalls fugierte Teile mit dem gleichen, nur in ungeraden Takt gebrachten Thema ersetzt. Z. B. nimmt das Thema der zweiten Kanzone nach einander folgende Formen an (abgesehen von gelegentlichen Verlängerungen und Verkürzungen einzelner Noten):

128. J. J. Froberger.
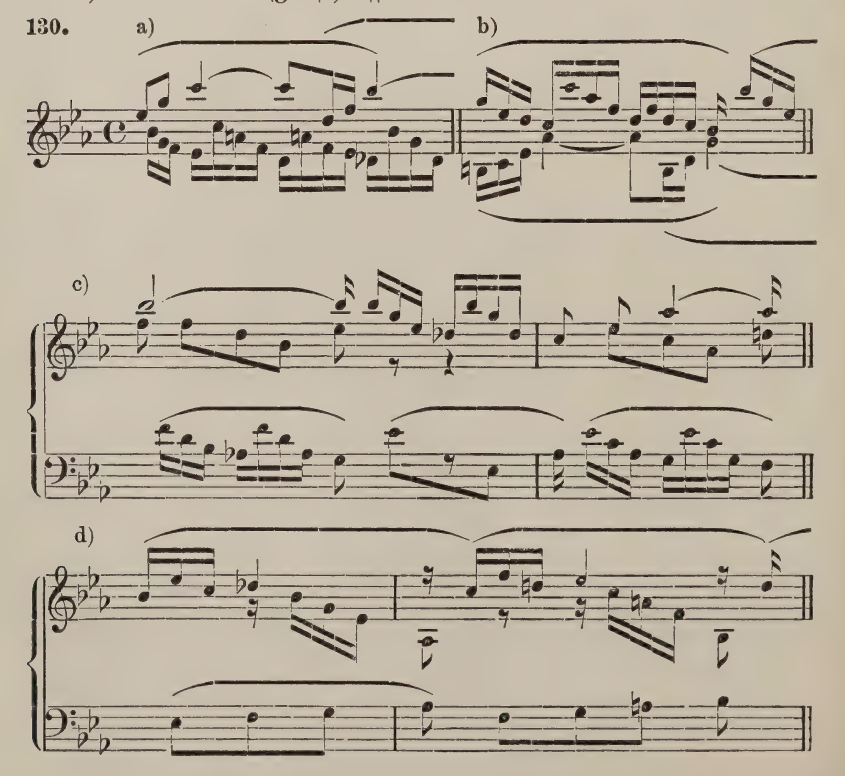


Die wenigen freien (nichtthematischen) Stellen, die sich in seinen Fugati finden, sind mehr zufällige Fortführungen der Kontrapunkte und haben auf den Namen Zwischenspiele keinen Anspruch. Dagegen wächst bei Johann *Pachelbel* (1653—1706) der damit eine wesentlich andere Physiognomie gewinnenden Fuge das *wirkliche Zwischenspiel* zu, die Unterbrechung der seriösen Fugenarbeit durch leichter geartete Episoden, mit dem Charakter des erheiternden *Intermezzo* (Divertissement, Andamento, Spieß' „Nebenspiel"),
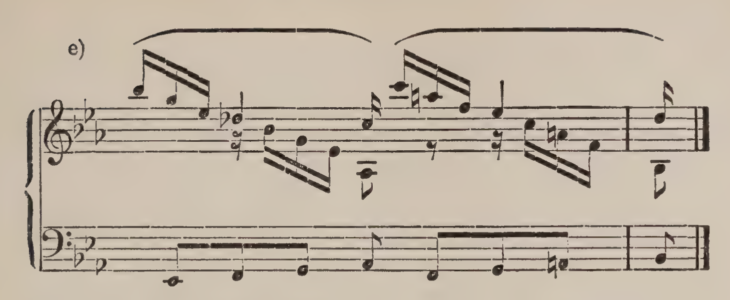
z. B. in der als Nr. 43 im 2. Jahrg., 1. B. der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" abgedruckten Fuge:



Besonders fällt das zweite dieser Zwischenspiele auf, nicht nur durch seine Ausdehnung, sondern auch dadurch, daß es noch einmal ähnlich wiederkehrt. Auch die Fugen Nr. 45 und 46 daselbst enthalten kleine Zwischenspiele und die kurzen Fugen über das Magnifikat (Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Jahrg. VIII., 2. Teil) wahren wenigstens den allerdings nur kleinen freien Einschiebseln einen eigenen Charakter. Ich sehe davon ab, hier nachzuweisen, wie der fugierte Hauptteil der französischen Ouvertüre nach 1700 unter den Händen der deutschen Orchesterkomponisten allmählich eine Hauptpflegestätte der Zwischenspiele der Fuge wurde und zwar in der Gestalt der Trio-Episoden, kleiner naiven, gewöhnlich von zwei Oboen und Fagott allein vorgetragenen Sätzchen, die sehr merklich gegen die Tutti-Fugierung abstechen. In den Fugen der Zeit Bachs ist das Zwischenspiel durchaus ein wesentlicher Bestandteil jeder Fuge, auf den nur in ganz seltenen Fällen verzichtet wird, wo eine Ueberfülle kanonischer Arbeit mit dem Thema selbst alles Beiwerk zurückdrängt. Aber die Rolle, die dem Zwischenspiele zufällt, kann eine außerordentlich verschiedene sein, je nachdem
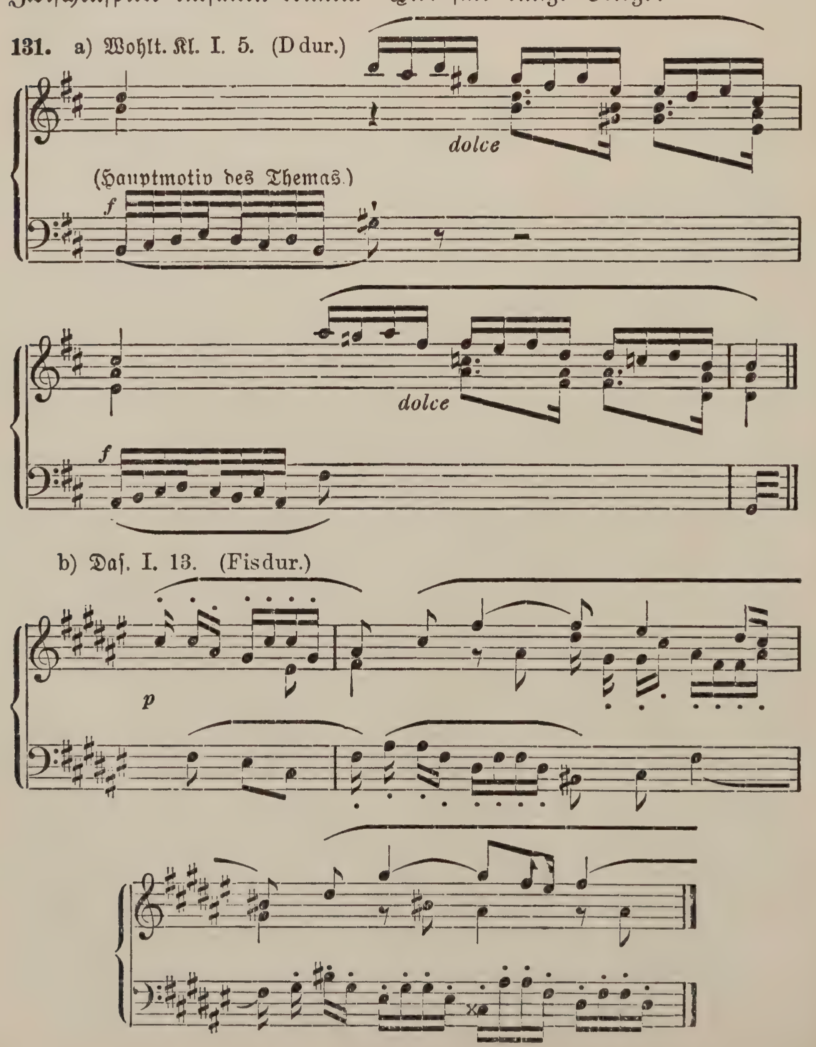
es denselben Geist atmet wie Thema und Gegensatz, oder aber als ein im Charakter von denselben scharf unterschiedenes Kontrastelement auftritt. Im ersten Falle kann es so mit den Themadurchführungen selbst verwachsen, daß es der Sonde und des Seziermessers bedarf, es überhaupt als ein selbständiges Element nachzuweisen; im zweiten Falle kann sogar die Gefahr entstehen, aus dem Stile zu fallen. Zwischenspiele der ersten Hauptgattung entwickeln sich gewöhnlich durch Weiterwachsen der Schlußgebilde des Themas und des Gegensatzes; manchmal finden sie ihre Vorbereitung durch kleine Einschiebsel zwischen die ersten Stimmeneinsätze der Exposition. Das ist z. B. der Fall in der Es-dur-Fuge des Wohlt. Kl. I, wo die Fig. 106 bei NB. ersichtliche Rückleitung zur Haupttonart das Hauptmotiv zuerst einführt, mit dem die Mehrzahl, wenn nicht alle Zwischenspiele arbeiten; dieser Umstand versöhnt in etwas mit der S. 163 f. hervorgehobenen Unmotiviertheit der Rückmodulation. Das ohnehin durch seine harpeggierte Form auffallende Einschiebsel ist eben der Keim eines sehr erheblichen Bestandteils der ganzen Fuge; daß dasselbe bereits zwischen dem zweiten und dritten Themavortrage zu einem zweitaktigen Zwischenspiele auswächst, ist ein weiteres Moment, das auf besondere künstlerische Absicht hinweist. Hier sind wenigstens ein paar Anfänge der aus ihm entwickelten Zwischenspiele:
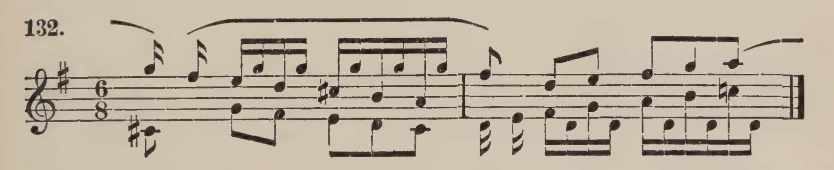




Dadurch, daß das Schlußmotiv des Gegensatzes ebenfalls Arpeggioform hat (wenn auch die umgekehrte), ja das Thema Elemente akkordischer Brechung in Sechzehnteln enthält, wird eine eigentlich gegensätzliche Wirkung dieser Zwischenspiele unmöglich und gewinnt daher die ganze Fuge eine streng geschlossene Einheitlichkeit. Eine ähnliche Verschmelzung der Zwischenspiele mit den thematischen Teilen durch Uebereinstimmung des Charakters ist in einer ganzen Reihe Fugen des Wohltemperierten Klaviers erweislich. Die Mehrzahl der Fugen des Wohltemperierten Klaviers ist freilich von so ausgesprochen lyrischem Charakter, daß ein wirkliches Kontrastelement fast ausgeschlossen scheint, da es die durch das Thema selbst direkt gegebene Stimmung nur stören könnte. Deshalb fehlen sogar eigentliche Divertissements in einer ganzen Reihe von Fugen ganz (I: C-dur, Cis-moll, Es-moll, F-dur, A-dur, A-moll, II: D-dur, E-dur, Es-dur, Es-moll) und zwar sind dies nicht nur Fugen, in denen durch gehäufte kanonische Künste oder übermäßige Länge des Themas der Verzicht motiviert erscheint. In manchen Fugen sind die Divertissements geradezu mit den Hauptmotiven des Themas selbst gearbeitet, sodaß man den Eindruck bekommt, als versuchten fortgesetzt die Stimmen, das Thema zu intonieren, würden aber wiederholt durch die Gegenstimmen verhindert, es glatt zu entfalten. Solche mit den Hauptmotiven des Themas selbst gearbeiteten Zwischenspiele zeigen die Fugen in C-moll, D-moll, A-dur, H-moll des ersten Teils, die in C-dur, D-moll, F-moll, Fis-moll, G-dur des zweiten Teils; auch die in Gis-moll und A-dur im ersten und die in Cis-moll und B-moll im zweiten Teil knüpfen direkt an das Thema, wenn auch nicht an das Kopfmotiv an. Das Hauptthema und der Gegensatz konkurrieren z. B. in den Zwischenspielen der A-dur-Fuge des ersten und der A-moll- und B-dur-Fuge des zweiten Teils. Die alte Hausregel, daß die *Zwischenspiele aus Elementen des Gegensatzes entwickelt werden und die Motive des Hauptthemas thunlichst vermeiden sollen*, läßt sich daher mit dem Wohltemperierten Klavier schlecht belegen. Einigermaßen plausibel machen sie nur Fugen wie die Cis-dur, E-dur und F-moll des ersten und die G-moll und A-dur des zweiten Teils. Unabhängig von Thema und Gegensatz, wirklich ein selbständiges dem thematischen gegenübertretendes Element bringend,

sind nur die Zwischenspiele der D-dur-, Fis-dur-, und G-dur-Fuge des ersten und die der Fis-dur-Fuge des zweiten Teils. Nichtsdestoweniger möchte ich daran festhalten, daß in der Verselbständigung der Zwischenspiele ein ästhetisch sehr hoch anzuschlagendes Mittel gefunden ist, der Fuge auch bei sehr großer Ausdehnung immer neuen Reiz zu verleihen und die Wirkung der thematischen Partien immer neu aufzufrischen. Ist doch das zweite Thema der Sonatenform auch eine Errungenschaft nach-Bachischer Zeit. Wir nehmen unserer Verehrung der Meisterschaft Bachs keinen Zoll breit, wenn wir in dieser Hinsicht die Möglichkeit des Hinausgehens über seine Praxis betonen. Hat er doch selbst einige Male gezeigt, welche Reize kontrastierende Zwischenspiele entfalten können. Hier sind einige Belege:



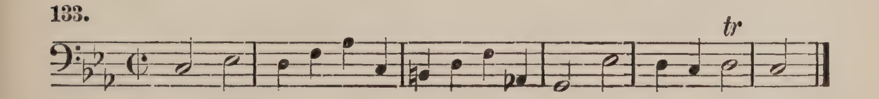
Bei a tritt das im Charakter scharf abstechende neue Motiv des Zwischenspiels (glatte ruhige Sechzehntel, beschwichtigend herabgleitend) direkt in Widerspruch mit dem heftigen Hauptmotiv des Themas, sodaß also das Zwischenspiel (und seine Reproduktion) nicht nur neues Material bringt. Bei b (vgl. das Thema Fig. 119) ist das Zwischenspiel ohne solche Beziehungen zum Thema; das reizende, zierlich trippelnde neue Motiv bleibt aber von nun an auf dem Plane nicht nur für sämtliche weiter folgende Divertissements, sondern auch als ein neuer, den ursprünglichen Gegensatz fast ganz beiseite schiebender Kontrapunkt zum Thema selbst, sodaß er schließlich wirklich eine Art Rivale des Themas selbst wird, sogar zuletzt das Feld allein behauptet. Es hat aber sein Wesen nicht in der festen Gestalt, die ihm als Kontrapunkt zum Thema aufgedrängt wird, sondern nur ganz allgemein in der fortgesetzten graziösen Manier akkordischer Figuration mit Tonrepetitionen. Ganz ähnlich wächst in der G-dur-Fuge des ersten Teils das Motiv der zwischen den zweiten und dritten Thema-Einsatz eingeschobenen Rückleitung

132.



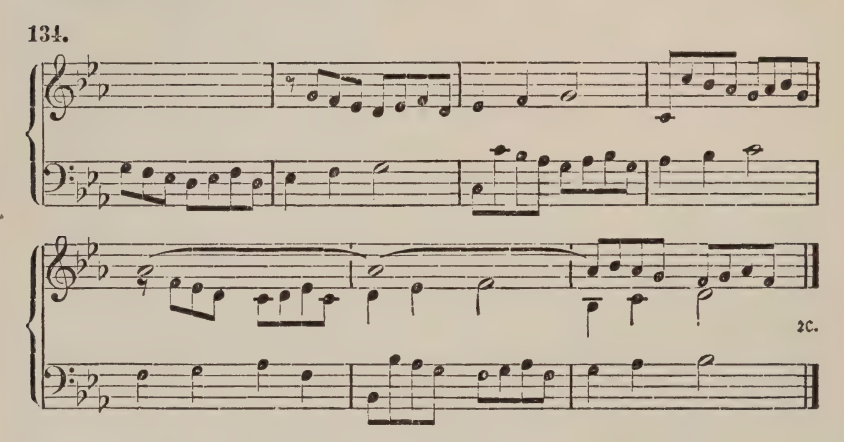
zunächst in den ferner ausgeführten Zwischenspielen immer mehr zu einem Hauptelement des ganzen Werks, bis es schließlich auch in die thematischen Partien selbst als neuer Kontrapunkt eindringt. Daß in den großzügigen, eine wahrhaft epische Breite entfaltenden großen Orgelfugen Bachs in ganz anderem Maße die Zwischenspiele eine Sonderbedeutung erlangen, ist gewiß nicht verwunderlich; man muß da noch eine weitere Unterscheidung machen, die übrigens auch für alle Klavierfugen und natürlich erst recht für Orchesterfugen möglich und äußerst instruktiv ist, nämlich zwischen die Themavorträge abschließenden, aus denselben direkt herauswachsenden, das durch Thema und Gegensatz in Gang gebrachte Leben der Stimmen erst noch zum Abschluß bringenden Partien und eigentlichen dieselben durch etwas wirklich Neues ablösenden wirklichen „Zwischenspielen". Bei solcher Unterscheidung gehören natürlich die kleinen Ueberleitungen zwischen einzelnen Themavorträgen nicht zu den Zwischenspielen im engeren Sinne, trotz eventueller Identität der Motive. So steht z. B. in der großen C-moll-Fuge mit dem Thema

133.
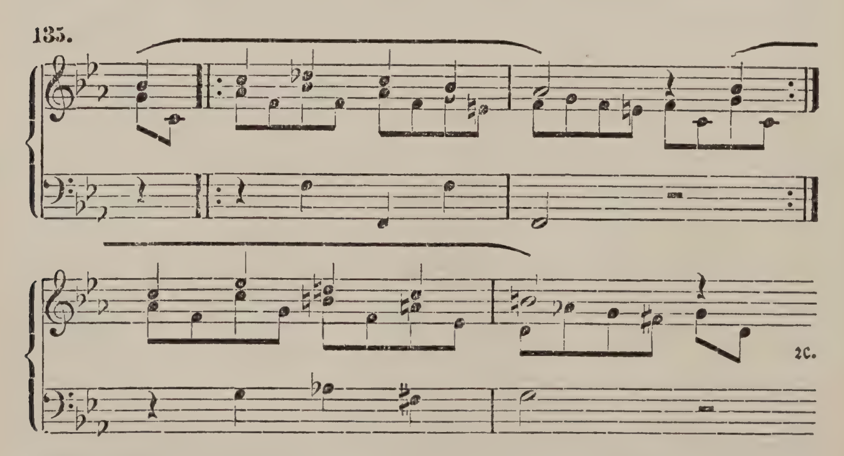


ungefähr in der Mitte nach dem förmlichen Abschlusse in C-moll ein Zwischenspiel von nicht weniger als 27 Takten mit dem Anfange:

134.
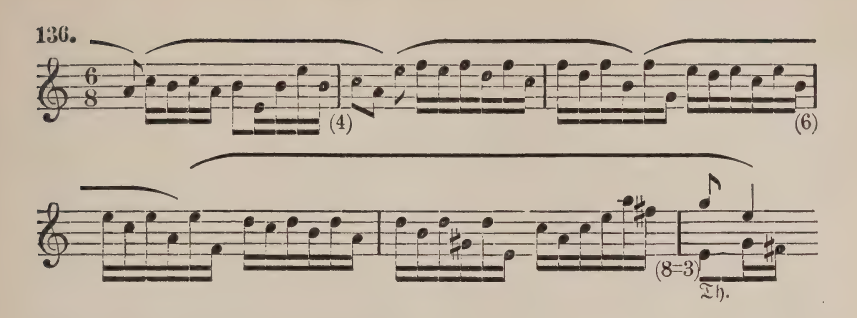


dessen Motive schon der vorausgehenden Entwicklung nicht völlig fremd sind und in der Folge sich dem Thema in freier Verwendung als Kontrapunkte gesellen, das aber trotzdem ein echtes richtiges Zwischenspiel ist, sofern es für längere Zeit das Thema ablöst (es kehrt auch in kürzerer Ausdehnung noch einmal wieder und zwar mit Pedal), daher auch bei seinem ersten Auftreten Anspruch auf abstechende Registrierung hat (das zweite Mal ist es in einen thematischen Teil eingekeilt). Auch das nach Aufgehen der Motive dieses Zwischenspiels in den Kontrapunktierungen des Themas erscheinende neue Zwischenspiel

135.



wirkt ähnlich und ist entsprechend zu behandeln. Noch ausgedehnter ist das große Zwischenspiel der A-moll-Orgelfuge mit dem Thema



Auch hier ist der Beginn der Zwischenspiele durch eine förmliche Schlußklausel markiert, welcher ein längeres Ausleben des vorausgehenden thematischen Teils vorausgeht, das nicht als Zwischenspiel angesehen werden darf. Der Vergleich der übrigen Orgelfugen Bachs ergiebt noch eine Reihe ähnlicher Fälle (z. B. ist in der großen E-moll-Fuge das Hauptzwischenspiel sogar durch einen Orgelpunkt vorbereitet).

Was wir aus diesen Vergleichen für die Theorie des Fugenbaues lernen, ist vor allem eine weitere Befreiung von dem starren Schematismus älterer Darstellungen derselben; wir werden uns fernerhin hüten, allzukategorisch alles für Zwischenspiel zu halten, was in der Fuge außerhalb der eigentlichen Themaeinsätze sich ereignet. Hier schließen sich also unsere neuen Erfahrungen in erfreulichster Weise wieder mit solchen auf dem Gebiete der homophonen Komposition einheitlich zusammen, die uns lehrten, daß die Wirkung des Thematischen als solchen gewöhnlich an wenigen prägnanten Motiven haftet, die besonders bei Anfangsthemen der Sätze den Themakopf bilden, dessen sofortiges Erkennen für den sicheren Verfolg des Aufbaues des Werks unerläßlich ist, beim zweiten Thema aber auch gar nicht selten erst gegen Ende hervortreten. Ganz gewiß gehören aber nichtsdestoweniger auch die nicht das eigentliche Antlitz des Themas ausmachenden übrigen Teile ebenfalls zu demselben. Unsere kategorische Ablehnung des Marxschen Begriffes des „Ganges", der so viel unnötige Verwirrung in die Formenlehre gebracht und so viele junge Komponisten mißleitet hat, wird also hier auf dem Gebiete der Fugenlehre eine wichtige Spezialanwendung zu erfahren haben, sofern es gilt, auch für diese irgendwelches Aussetzen des bestimmten Gestaltens zu Gunsten undefinierbarer zerfließenden Uebergangspartien ein für allemal abzulehnen. Vielmehr haben wir fest im Auge zu behalten, daß der Inhalt eines Fugenthemas doch nicht in der Weise ein radikal in sich abgeschlossener ist, daß das in demselben sich aussprechende musikalische Leben über seine Schlußnote nicht hinausreichen könnte. Das haben wir ja schon oben in der Form ausgesprochen, daß besonders in Fällen, wo der Comes unterhalb des Dux einsetzt, der Gegensatz das Thema nicht nur weiterführen kann, sondern von Rechtswegen weiterführen sollte, ferner, daß wo der Comes
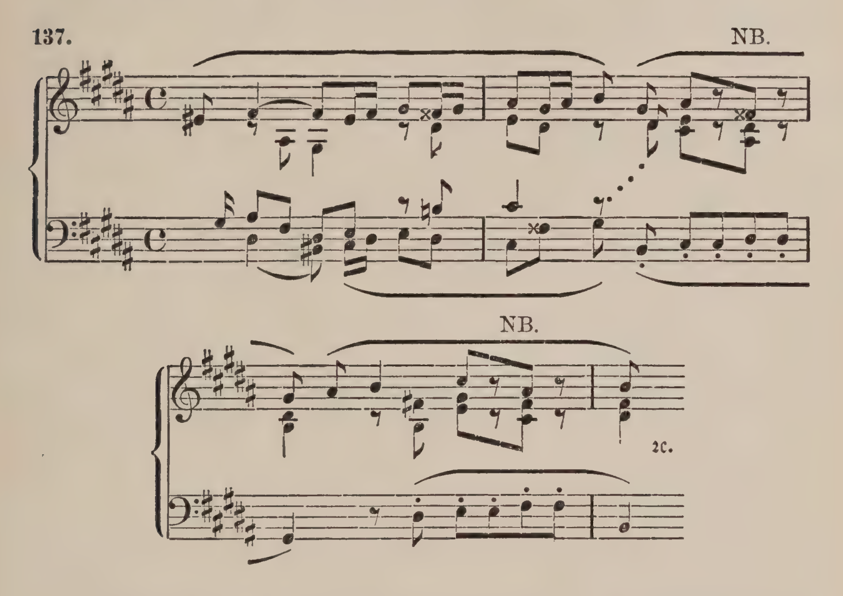
über dem Dux einsetzt, dem Comes diese Bedeutung zufallen wird, sodaß derselbe nicht nur eine tautologische Wiederholung, sondern vielmehr eine Weiterführung und Steigerung des Dux wird. Mit andern Worten nicht das Zerbröckeln der Fuge in die einzelnen Themeneinsätze sondern vielmehr der Zusammenschluß zur höheren Einheit eines organischen Weiterwachsens muß uns als Ideal vorschweben. Aber wir sehen nun, daß auch eine sogenannte Durchführung, ein einmaliges Auftreten des Themas in allen Stimmen, also zunächst die erste Ansammlung der Stimmen, die sogenannte Exposition, nicht notwendig einen großen Brocken vorstellen muß, sondern daß vielmehr das Weiterwachsen auch damit nicht aufhören muß, ja nicht aufhören darf. Die überall für das formale musikalische Gestalten maßgebenden Prinzipien der Nachahmung und Kontrastierung lassen natürlich die Anwendung zu, daß unmittelbar nach Abschluß der Exposition (also am Ende des ersten Themavortrags der zuletzt eintretenden Stimme) ein gänzlich neue Motive bringendes Zwischenspiel folgt, das also eine ähnliche Rolle wie ein zweites Thema im Sonatensatze zu spielen hat; aber solche direkt anschließende Kontrastierung ist nicht unweigerlich geboten, ja, es ist sogar möglich, anstatt durch neue Motive nur durch veränderte Gruppierung und Umgestaltung bereits dagewesener den Aufbau fortzusetzen. Diese Erkenntnis erschließt uns erst das volle Verständnis nicht nur für Fugen, die von Anfang bis zu Ende streng einen Charakter wahren, sondern auch für solche, welche vor Umbildungen des Themas nicht zurückscheuen (B-moll im ersten Teil, E-dur im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers), ja das Thema schließlich ganz fallen lassen und nur noch eine dessen Charakter festhaltende Gebarung konservieren wie z. B. die F-dur- und A-dur-Fuge im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers.

Natürlich ist dem die Fugentechnik Studierenden nicht gedient mit einem plötzlichen Freigeben von allen bisher für verbindlich erachteten Regeln und Normen, und eine solche beabsichtige ich ganz gewiß nicht, wohl aber wünsche ich die Einsicht zu vermitteln, daß die Fugenkomposition gar nicht in dem Maße etwas von aller anderen Art zu komponieren verschiedenes ist, wie man besonders auf Seite der Antagonisten der Fuge anzunehmen neigt. Mit dem bloßen mechanischen Operieren mit einem beliebigen Melodiesatze nach bestimmten schematischen Vorschriften und gelegentlicher Einschaltung eines beliebigen anderen bunten Lappens wird man freilich keine Fuge zustande bringen, die des Aufhebens wert wäre.

Ein paar Beispiele mögen noch zeigen, wie die nicht kontrastierenden Zwischenspiele aus dem Thema selbst oder aus dem Gegensatze herauswachsen.

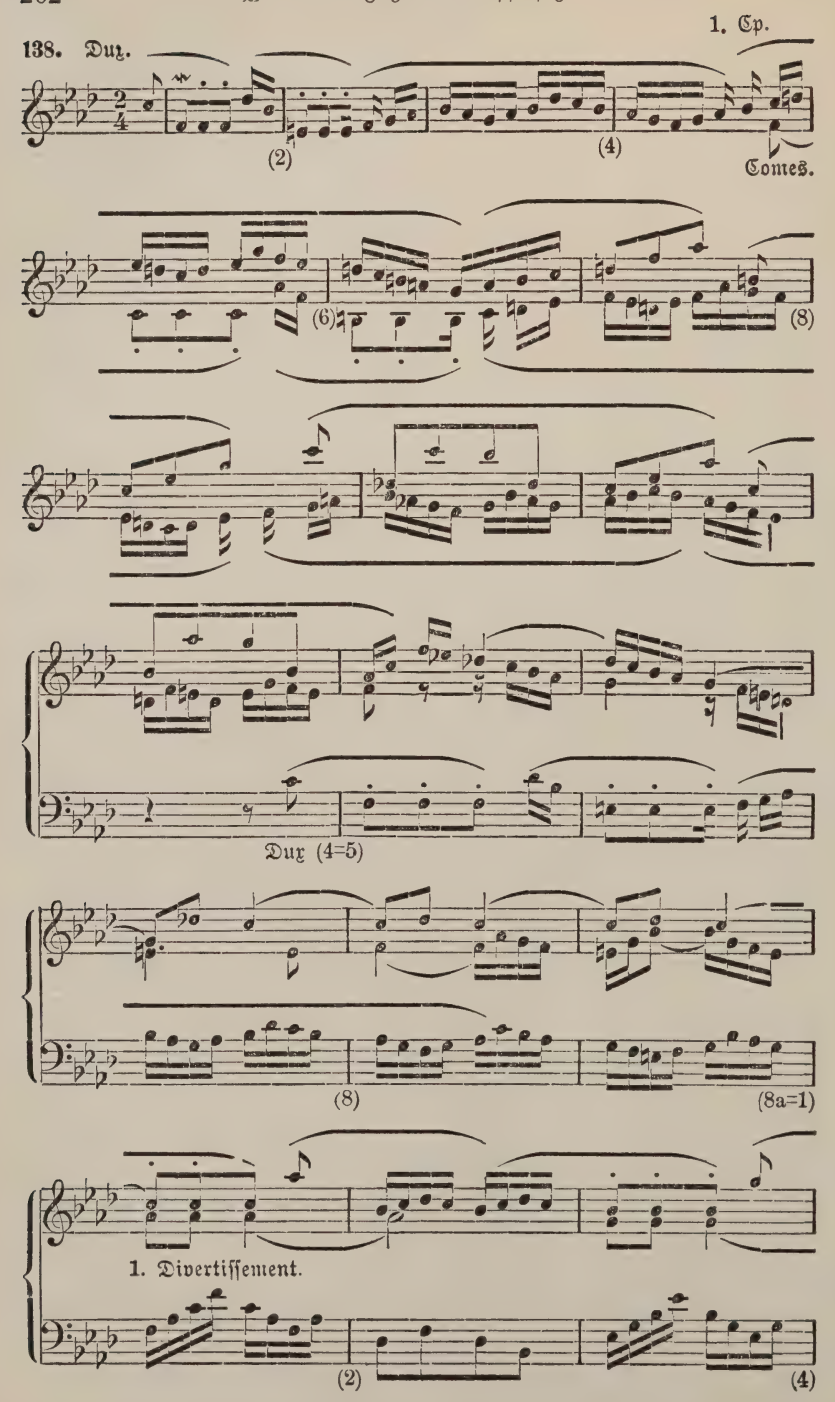
Die vierstimmige Gis-moll-Fuge des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers (vgl. den Fig. 115 gegebenen Anfang) bringt nach successiv steigenden Einsätzen der ersten drei Stimmen (Tenor, Alt,
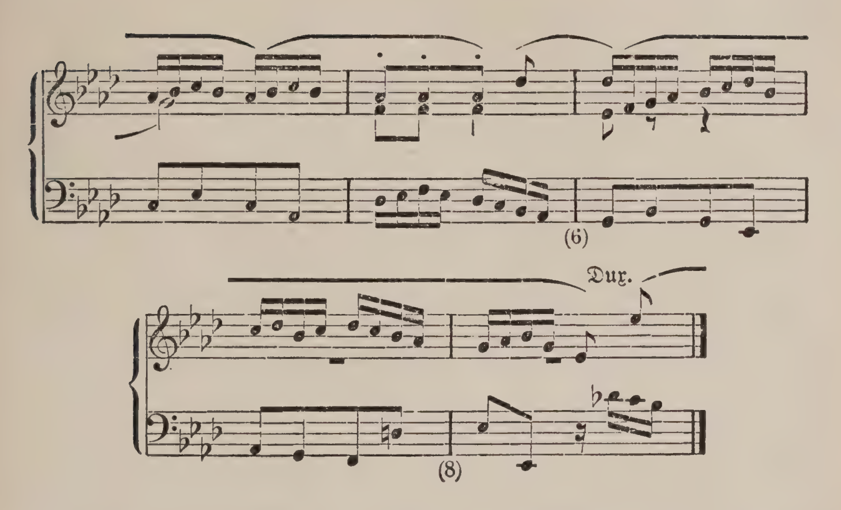
Sopran) zuletzt den Baßeinsatz des Themas, der sich folgenderweise durch Nachbildung des Schlusses fortsetzt:



Natürlich wirkt diese Nachahmung zunächst nur als Schlußverlegung, wird aber dann als Aufbau eines neuen Satzes verstanden, der durch den neuen Themavortrag im Tenor abgeschlossen wird, worauf ein ähnliches, abwärts gewendetes, ebenso gebildetes Zwischenspiel denselben Vorgang wiederholt. Hier kann gewiß von einer Kontrastwirkung der Zwischenspiele nicht gesprochen werden, sondern höchstens von einer Art thematischer Arbeit im Sinne des Schlußkapitels unseres ersten Bandes.

Die mit Recht von Ad. B. Marx als zur Befreundung mit Bachs Musik und der Fuge überhaupt besonders geeignet betrachtete F-moll-Fuge des zweiten Teils, welche fast ohne alle Zusammenschiebungen und Elisionen mit normalen lyrischen Cäsuren verläuft und schon durch ihr gemütvoll schlichtes Thema direkt anspricht, mag hier, bis einschließlich des ersten Zwischenspiels, Platz finden, da sie ganz besonders geeignet ist, zu veranschaulichen, was wir mit dem Weiterleben des Geistes des Themas und dem Weiterwachsen seines Inhalts in den Gegensätzen und schließlich in den Divertissements meinen; ein unbefangener Laie, der sich auf die Fugentechnik nicht versteht, wird diese ganze Fuge mit ungeteilter Freude bis zu Ende hören, ohne auch nur zu ahnen, daß er eine streng gearbeitete Fuge vor sich hat.


138. Dux.
1. Cp.
(2)
(4)
Comes.
(6)
(8)
Dux (4=5)
(8)
(8a=1)
1. Divertissement.
(2)
(4)



Hier steigert sich der Inhalt der Oberstimme als Gegensatz (Takt 5—8) und fällt in den vier nächsten Takten wieder in die Mittellage zurück, in welcher er während des Themavortrags der Unterstimme (5—8) mit dem obstinaten des c verharrt; das dann als neuer Satz anschließende Divertissement ist thatsächlich in der Oberstimme mit den beiden Hauptmotiven des Themas gebildet, doch sind dieselben anstatt als a a b b vielmehr als a b a b gruppiert und wirken darum doch als etwas neues (thematische Arbeit); da es zwei einander nachgebildeten zweitaktigen Gruppen eine geschlossene viertaktige gegenüberstellt, so eignet auch ihm die für Themen charakteristische übersichtliche Struktur.

Eine Eigentümlichkeit bei weitem der Mehrzahl aller Zwischenspiele, möge dieselbe durch selbständige Motivbildung kontrastieren oder aber mit Motiven des Themas oder Gegensatzes gearbeitet sein, ist die sequenzartige Anlage; gewöhnlich sind dieselben wirklich streng tonale Sequenzen, doch manchmal auch harmonische (modulierende), wie Fig. 137 belegt, wo die Schlußbildungen in Terzschritten steigend in andere Tonarten verlegt werden (Gis-moll, H-dur, Dis-moll; einige Takte später umgekehrt: Gis-moll, E-dur, Cis-moll). Natürlich ist es kein Zufall, daß die Zwischenspiele immer wie von selbst solche Formen annehmen. Die modulierende Sequenz verlegt, wie gesagt, eine Schlußwirkung in andere Tonarten, bringt also eigentlich den formalen Aufbau nicht weiter; erst durch das Eingreifen freierern Gestaltens gewinnen solche Anhängsel nachträglich den Sinn neuer Bausteine. Die tonale Sequenz aber setzt bekanntlich die tonalen Funktionen der Harmonie außer Kraft so lange sie währt, erhält sozusagen das Harmoniegefühl in suspenso, an dessen Stelle vielmehr ein beschauliches Verfolgen des

mechanischen Fortrückens der Motive durch die Stufen der Skala, also ein wesentlich melodisches Empfinden, tritt; auch erfährt der Periodenbau durch Sequenzbildungen leicht ganz beträchtliche Erweiterungen, da mangels der bestimmten Harmoniewirkungen eigentliche Schlußbildungen nicht zustande kommen können, vielmehr ein etwa im Laufe der Sequenz erreichter achter Takt ohne weiteres zu einem relativ leichten (6., 4.) zurückgedeutet wird. Von einem selbständig nach einem abgeschlossenen thematischen Teile einsetzenden Zwischenspiele kann dann allerdings nicht die Rede sein, vielmehr wird man mangels anderer Beziehungen die taktweise oder zweitaktweise gleichen Inhalte aufeinander beziehen, also einen selbständigen Periodenaufbau annehmen; aber etwas provisorisches behält die Sequenzbildung immer und deshalb wird man zum mindesten doch jederzeit geneigt sein zu einer Andersdeutung, d. h. Umdeutung überzuspringen, sobald wieder freies Bilden Platz greift und bestimmtere Anhaltspunkte für die Unterscheidung in höherem Grade schwerer Zeiten an die Hand giebt; mit anderen Worten: tritt nach einem sequenzförmigen Zwischenspiele von einerlei wieviel Takten ein Thema auf, dessen Aufbau wir schon von dem vorausgehenden her kennen, so deuten wir das Metrum sofort entsprechend um, mag das eine Umdeutung eines schweren Takts zu einem leichten oder gar die sonst kaum mögliche Umdeutung eines leichten Takts zu einem schweren bedingen. In dieser unweigerlichen Unterordnung der Zwischenspiele unter die thematischen Partien liegt die Erklärung dafür, daß man dieselben als zerfließende Bildungen ansehen zu dürfen glaubte, auf welche die Grundprinzipien der Formgebung keine strenge Anwendung finden.

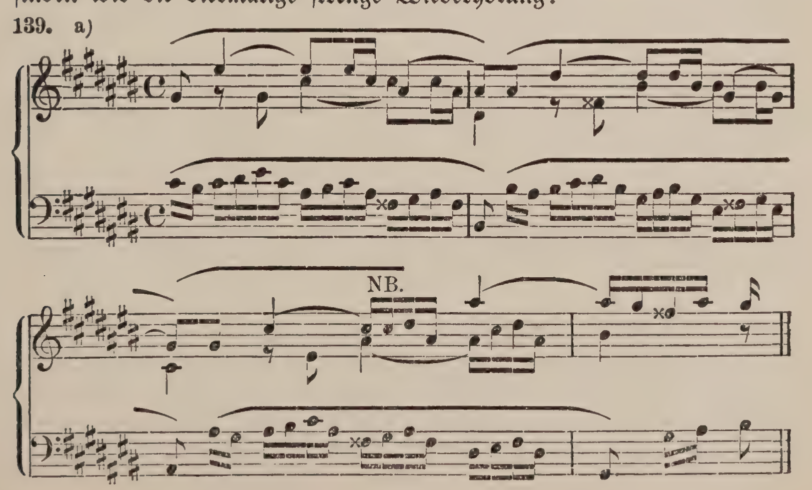
Die so häufig in der fugierten, überhaupt in der polyphonen Schreibweise notwendig werdenden Umdeutungen haben selbst einen so vorurteilslosen und fortgeschrittenen Theoretiker wie Ebenezer Prout von dem Versuche abgeschreckt, das Prinzip des symmetrischen Aufbaues der Perioden auch auf die Fuge auszudehnen. Es bedarf nicht des Beweises, daß die Häufung von Komplikationen kein Grund ist, das Prinzip für nicht anwendbar anzusehen. Entweder ist das Prinzip des symmetrischen Aufbaues, das Prout in seiner Formenlehre übrigens angenommen hat, richtig oder nicht; ist es richtig, so muß es überall gelten und kann nicht außer Kraft treten, wo die Fugenarbeit anfängt. Es bliebe doch auch gänzlich unerfindlich, wo dasselbe einsetzt oder zu gelten aufhört, wenn die homophone und polyphone Schreibweise gemischt auftreten.

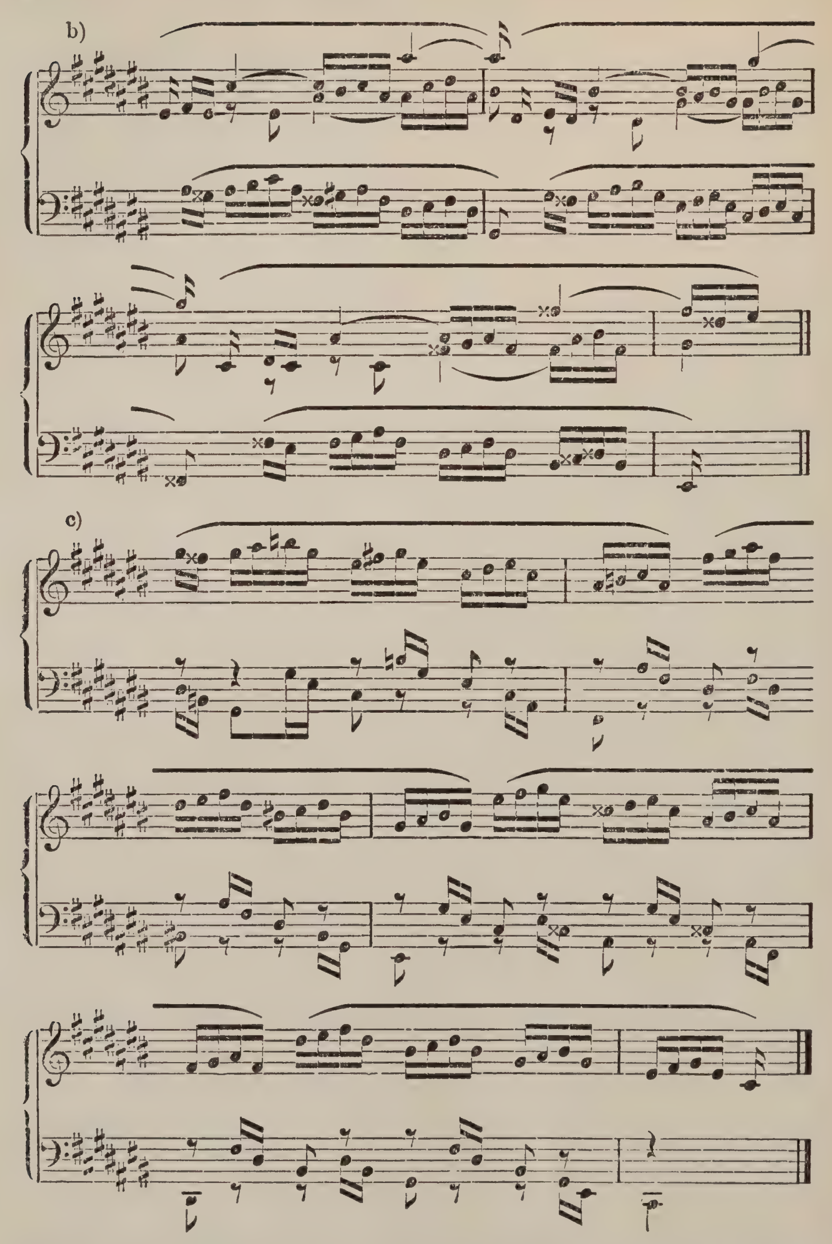
Natürlich sind die Zwischenspiele eine Lieblingsstelle für die Anbringung „schöner Ligaturen". Ein Blick auf die ersten Fugen der „Kunst der Fuge" zeigt, wie da alle die Formen der Ligaturenketten, die wir S. 37 ff. entwickelt haben, bestens zur Verwendung kommen. Auch die Manier der komplementären Rhythmen in der strengen Form, daß jede Stimme längere Zeit einen Rhythmus durchführt, hat ihre rechte

Stelle in den Zwischenspielen, jedenfalls da viel mehr als in den Kontrapunktierungen des Themas. Eine rhythmische Manier macht schon einen Gegensatz auf die Dauer lästig (die glatt laufende Manier rechne ich nicht zu den rhythmischen Manieren, z. B. den Achtelgegensatz der fünfstimmigen Cis-moll-Fuge); die zweite Nummer der Kunst der Fuge mit ihrem unausgesetzt punktierten Rhythmus ♩. ♪ ♩. ♪ in den Kontrapunkten beweist das wohl zur Genüge; die D-dur-Fuge des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers ist eine geniale Leistung durch die Ueberwindung der Monotonie der fortgesetzten Punktierung durch die heftigen Zweiunddreißigstel-Anläufe des thematischen Hauptmotivs und weiterhin durch die glättenden Sechzehntel der Episoden (Fig. 131 a). Das starke Pathos der Einleitungsteile der französischen Ouvertüren der Zeit Bachs spiegelt sich in diesem geistvollen Stücke wieder; aber auch der französischen Ouvertüre ist ein Gegengewicht gegen die fortgesetzten scharfen Punktierungen unentbehrlich.

Bei längerer Ausspinnung eines Zwischenspiels kann man nicht wohl ohne Gefahr übler Wirkung dieselbe Form der Sequenz beibehalten; die Sonaten und Kanzonen der Jugendzeit der Instrumentalmusik (in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) sind gerade durch solche allzulang ausgesponnenen Sequenzen für einen fortgeschrittenen Geschmack stellenweise ungenießbar; auch das oben erwähnte A-moll-Ricercar von Giov. Gabrieli hat solche Längen, obgleich Gabrieli, wie Fig. 88 b zeigt, bereits bewußte Anwendung von der Stimmenwechselung zur Vermeidung der Monotonie macht. Selten geht deshalb J. S. Bach über die dreimalige Wiederholung des Sequenzmotivs hinaus, welche ja die Sequenz erst zur Sequenz macht (einmalige Nachbildung der Form der Nachahmung). Die Zwischenspiele der Cis-dur-Fuge des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers mögen sowohl die normale Ausdehnung der Sequenz als auch die Möglichkeiten ihrer Variierung durch Stimmenwechselung veranschaulichen. Nur bei 139 c finden wir die viermalige strenge Wiederholung:

139. a)
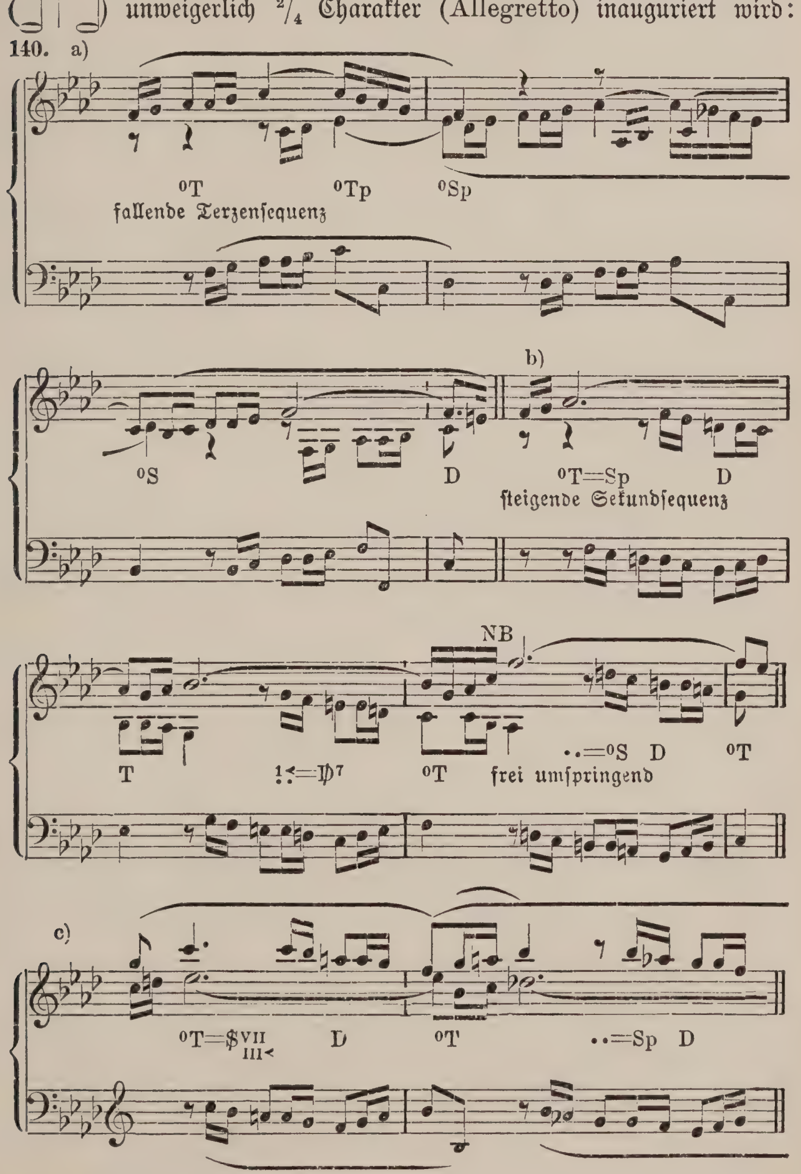


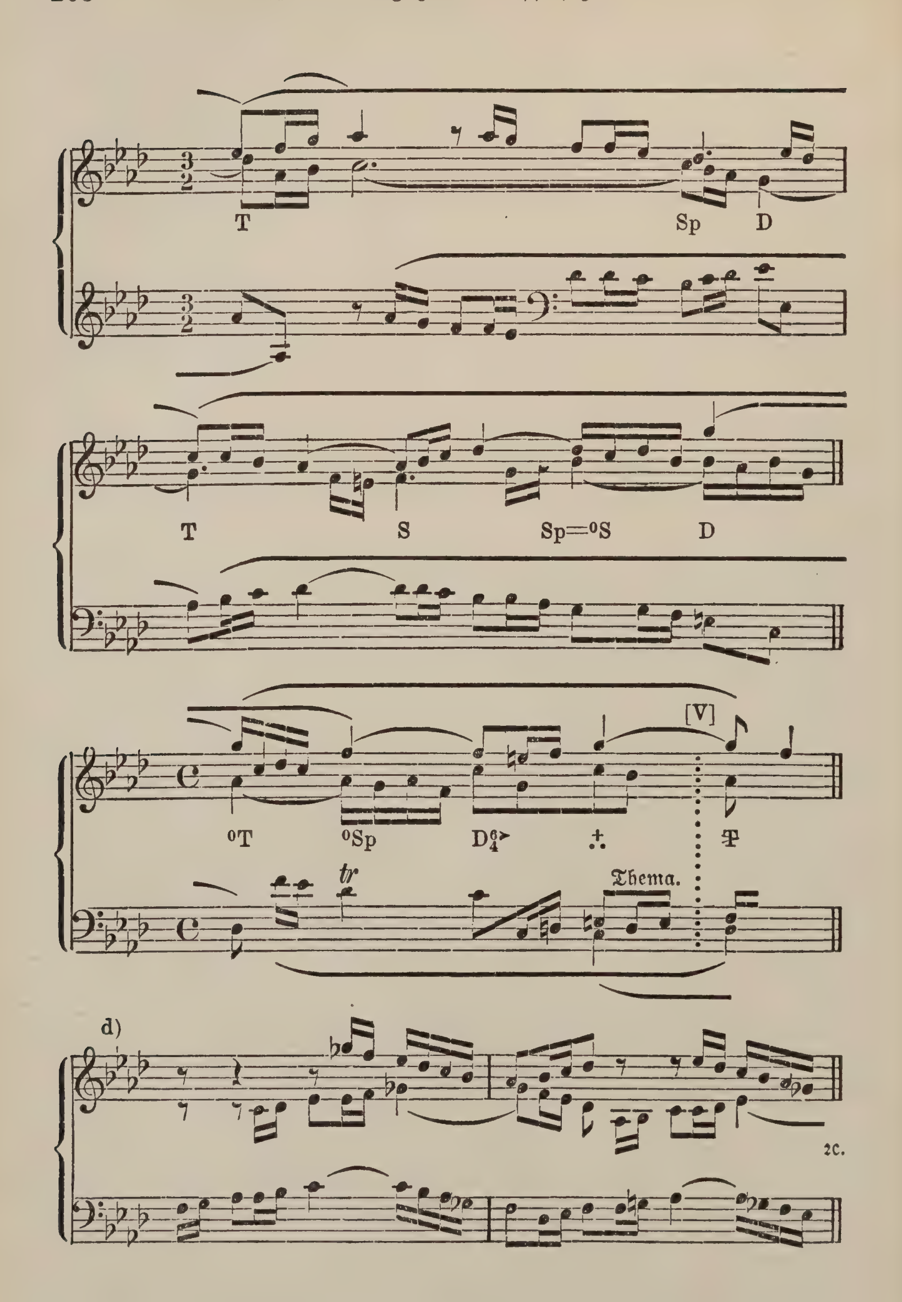


Das motivische Material ergiebt sich ungezwungen aus dem thematischen selbst, wenigstens ist sein Hauptelement, die Form des Sechzehntellaufs, durch den Gegensatz vorgebildet (aber umgekehrt gerichtet). Der

Charakter des Themas bleibt daher in den Zwischenspielen bewahrt. Anders in der F-moll-Fuge (vergleiche Fig. 101 e), wo die Motive der Zwischenspiele zwar direkt dem Gegensatz entnommen sind, aber durch den Rhythmus allemal, sooft das in sehr ruhigen Vierteln einhergehende Thema schweigt, an die Stelle des Allabreve-Charakters (|) unweigerlich $^2/_4$ Charakter (Allegretto) inauguriert wird:

140.




T
Sp
D
T
S
Sp=⁰S
D
⁰T
⁰Sp
[V]
Thema.
tr
d)
2c.

Die Reihe der Verwertungen des Zwischenspiels dieser Fuge durch Stimmenwechselung, freie Umgestaltung, Umkehrung der Richtung u. s. w. ist mit den hier mitgeteilten Ansätzen nicht erschöpft; doch genüge die Probe, einen Begriff von den Diensten zu geben, welche die Oktav-Versetzung der Stimme gegeneinander zu liefern vermag. Daran ist noch eine Warnung zu knüpfen. Strenge Umkehrungen zu machen, hat bei diesen Bildungen, die auf Konservierung aller Stimmbewegungen ja gar keinen Anspruch haben, nur einen Sinn, wenn dabei irritierende Stimmenkreuzungen vermieden werden können und wenn (bei Klavierfugen) der Satz spielbar bleibt. Uebrigens thut eine getreue Konservierung der Hauptmotive mit freier Nachbildung des ergänzenden Beiwerks ganz dieselben Dienste, wie unsere Probebeispiele hinlänglich belegen. Vor allem ist nicht zu vergessen, daß die Baßführung immer besondere Ansprüche macht, daher z. B. auch bei Hinaufverlegung des Parts der Baßstimme gewisse speziell baßmäßigen Führungen, wie z. B. die Fortschreitung von Grundton zu Grundton unbedenklich durch andere mehr melodisch geschlossene ersetzt werden und umgekehrt bei Verlegung des Parts der Oberstimme oder einer Mittelstimme in den Baß baßmäßige Elemente eingefügt werden können.

Häufig ist in den Zwischenspielen, besonders wenn dieselben einen leichteren Ton anschlagen als die thematischen Teile, die Zahl der Stimmen reduziert; in den Orgelfugen Bachs sind öfters die Episoden nur zweistimmig. Da aber auch Episoden nicht selten sind, in denen alle Stimmen zusammenwirken, die überhaupt an der Fuge teilnehmen, so ist es unthunlich, in dieser Richtung irgend welche Vorschrift zu machen. Erinnert man sich der oben (S. 199 f.) gemachten Unterscheidung zwischen Episoden im engeren Sinne und solchen Teilen der Fuge, welche die thematischen Partien über das Ende der Themavorträge hinausführen, so wird sich bald die Weiterführung aller Stimmen, bald das *Zurückgehen auf einen einfacheren Apparat* als zweckmäßig der Phantasie aufdrängen. Wir dürfen daher auch in dieser Hinsicht dem künstlerischen Instinkt vertrauen, der zur rechten Zeit das rechte wählen wird. Zu beachten ist allerdings, daß der *Eintritt eines Themavortrags* jederzeit leichter aufgefaßt wird, wenn *die betreffende Stimme vorher pausierte.* Ein wechselndes Pausieren der Stimme ist daher nicht nur für die Vokalfuge (zur Schonung der Stimmen) zweckmäßig.

§ 8. Die Modulationsordnung der Fuge.

Wir müssen nun, ehe wir die *Fortführung der angefangenen Fugenentwürfe* freigeben können, uns zunächst im allgemeinen über die Anlage einer regulären Fuge als Ganzes verständigen. Dabei fassen wir zunächst nicht die vokale sondern die instrumentale Fuge

ins Auge, uns vorbehaltend, der Vokalfuge ohne und mit instrumentaler Begleitung weiterhin eine besondere Betrachtung zu widmen. Ob die Fuge für Klavier oder Orgel oder aber für irgendwelche andere Besetzung mit mehreren Instrumenten (z. B. für Streichquartett) bestimmt ist, bleibt gleichfalls vorerst außerhalb spezieller Beachtung, da es sich dabei nicht sowohl um praktisch-technische sondern um ästhetisch-theoretische Fragen handelt. Da ist denn vor allem wie für alle bisher betrachteten Formen von Musikstücken Einheit der Tonart unbedingte Forderung. Ausweichungen in andere Tonarten sind natürlich der Fuge nicht versagt, sogar selbst schon für den ersten Anfang Gesetz, da das Thema oder die Antwort nach allgemeiner Gewöhnung die Tonart der Dominante erreichen soll; wohl aber ist oberstes Gesetz die Wiederherstellung der Haupttonart am Schluß (höchstens eventuelle Aufklärung von Moll zu Dur desselben Grundtons [Variante]), und auch eine fühlbare Weitergeltung der Haupttonart während der fremde Tonarten aufsuchenden Partien. Das für alle musikalische Formgebung bisher geforderte A—B—A nicht nur im Kleinen sondern auch in der Gesamtanlage, in der Disposition großer Hauptstrecken, ist auch für die Fuge das völlig selbstverständliche Grundschema. Das bedeutet also zunächst ganz allgemein, daß nach einem wohlerkenntlich die Haupttonart ausprägenden ersten Hauptteile ein Mittelteil folgen kann, der sich weiter von der Haupttonart entfernt als der im allgemeinen auf schnell wieder rückgängig gemachte Berührungen der Dominanttonart beschränkte erste Teil, und daß nach diesem Mittelteil wiederum eine breite Festsetzung der Haupttonart in diesem abschließenden dritten Teile zu folgen hat:

I. Teil (Exposition)	II. Teil	III. Teil (Schlußteil)
in der Haupttonart	in verwandten Tonarten	in der Haupttonart

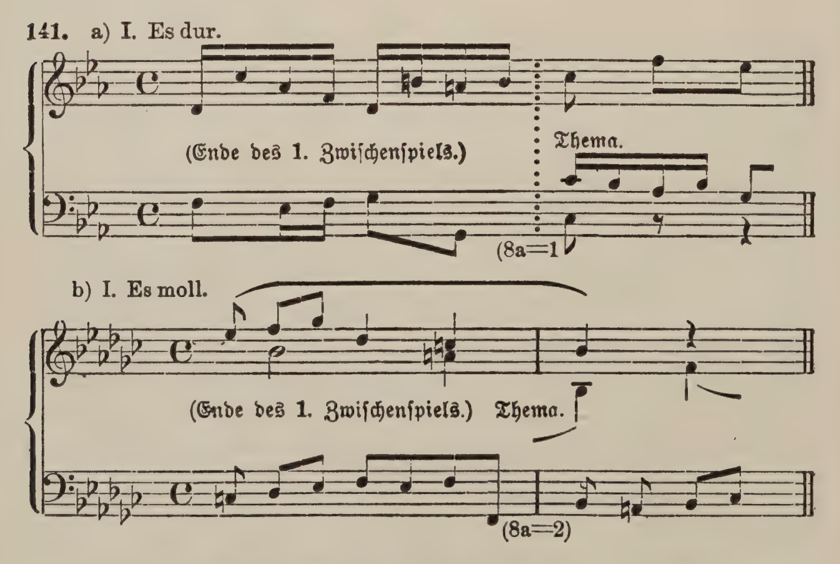
Die Tendenz des Schlußteils, die Haupttonart endgiltig festzustellen, wird gern das uns bereits aus dem homophonen Stile geläufige Mittel der Berührung der Subdominanttonart (im Gegensatz zu der für den ersten Teil charakteristischen starken Mitbenützung der Dominanttonart) anwenden. Dieses Schema entspricht also in auffallender Weise demjenigen der Sonatenform ohne Reprise, in welcher der Durchführungsteil der für freie Modulation noch verwandten Tonart speziell bestimmte ist. Einen tiefgehenden Unterschied bedingt aber natürlich in der Fuge das Fehlen des zweiten Themas, dessen Stelle keineswegs etwa die Divertissements einnehmen, wenn auch sehr wohl für dieselben eine ähnliche Behandlung bezüglich der Tonartenordnung sich als zweckmäßig erweisen kann. Jedenfalls ist es vorläufig geboten, uns einer derartigen von der gewöhnlichen Fugenpraxis zu weit abführenden Idee zu entschlagen und als eigentliche Haupt- und Kernteile vielmehr die thematischen anzusehen; dann gleicht allerdings der grobe Grundriß der Modulationsordnung

der Fuge weniger dem der Sonatenform als vielmehr dem der einfachen Liedform mit Trio, welche zwischen zwei in der Haupttonart stehenden Teilen einen in fremder Tonart stehenden Mittelteil als kontrastierenden einschaltet. Die Zwischenspiele treten dann zunächst nur in Parallele mit den Ueberleitungspartien solcher in Liedform abgefaßten Tonsätze. Der Vergleich lenkt aber sofort unsere Aufmerksamkeit auf einen scharf ausgesprochenen Unterschied der Fugenform von der Liedform, nämlich die für den Fugenstil geradezu charakteristische Vermeidung markierter Teilschlüsse, formeller Kadenzen. Die Beobachtung dieses merkwürdigen Unterschiedes hatte mich in einigen frühen, nicht publizierten Arbeiten geradezu zur Unterscheidung eines kadenzierten und eines fugierten Stiles geführt als zweier gegensätzlichen Formalprinzipien alles Musikschaffens; bei dieser Art von Scheidung gehörte der spätere Wagner in eine Kategorie mit den Meistern des Fugenstils. Ich ließ die Unterscheidung (welche ich z. B. in Prouts Nichtanwendung der Taktzählung nach achttaktigen Perioden in der Fuge wiederfinde) fallen, als ich erkannte, daß alle Musik fortgesetzt kadenziert, daß überhaupt die harmonische Kadenz der Ausgangspunkt aller Formgebung ist. Meine Jugendidee kam mir u. a. noch einmal in Erinnerung, als ich bei einem der ersten eigentlichen Instrumentalkomponisten Biagio Marini eine „Sonata senza cadenza“ fand (1626, op. 8. XIII), also ein dem homophonen Stile angehörendes Werk, das sich nach Analogie der polyphonen Sätze der lyrischen Gliederungen zu enthalten sucht.

Also: für die Fuge ist im allgemeinen durchaus typisch, daß formelle Schlüsse vermieden werden bis zum letzten Ende. Die wenigen Fälle, welche das Gegenteil belegen, sind nur geeignet, als motivierte Ausnahmen die Regel zu bestätigen (nicht motivierte Ausnahmen würden die Unzulänglichkeit und schlechte Formulierung der Regel beweisen). Solche motivierte Ausnahmen sind, um nur Bach als höchste Autorität anzuführen: die formellen Klauseln in den Orgelfugen vor Eintritt weit ausgedehnter kontrastierender Zwischenspiele, die also den Sinn eines zweiten Themas haben, ferner die Klausel in der Cis-moll-Fuge des ersten Teiles des Wohltemperierten Klaviers vor Eintritt des dem Thema gesellten Achtelkontrapunkts, der fortan die Fuge zu einer Art Doppelfuge macht; im Es-dur-Präludium daselbst, das, wie ich nachgewiesen habe, eigentlich eine Doppelfuge ist, die beiden Klauseln vor dem das erste Thema allein in Engführung verarbeitenden Andante-Teile und vor dem Beginn der vollen Doppelfuge mit fortgesetzter Kombination beider Themen und endlich auch die Klauseln in eigentlichen Doppel- bezw. Tripelfugen vor Eintritt der neuen Themen, so in der Fis-moll-Fuge des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers und in der Schlußnummer der Kunst der Fuge. Das sind Beweise, die keinen Widerspruch aufkommen lassen. Selbst die den lyrischen Cäsuren des homo-

phonen Stiles nahekommende F-moll-Fuge des zweiten Teiles des Wohltemperierten Klaviers läßt es doch bei einigen knapp gefaßten Halbschlüssen bewenden.
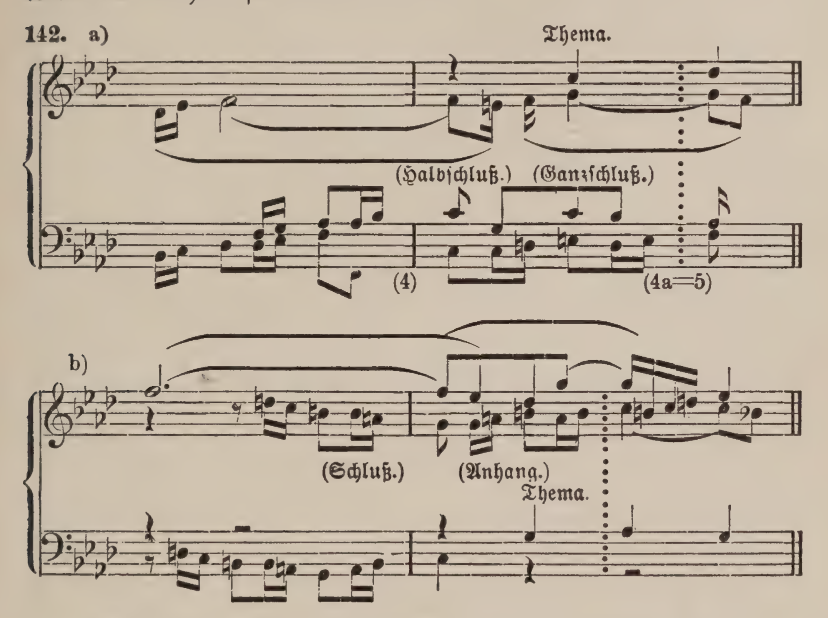
Typisch für den Fugenstil ist also vielmehr, daß alle nach den Regeln der Kunst vorbereiteten Schlußbildungen durch Themaeinsätze aufgehoben werden; richtiger: daß wichtige Themaeinsätze durch vorbereitete Schlußwirkungen nachdrücklich hervorgehoben werden. Das bestätigen schon eine Reihe der im Text gegebenen Fugenanfänge, die den Comes auf die Schlußwirkung des Dux beginnen lassen (Fig. 125, 127a, 127c), deren Zahl aber durch einen flüchtigen Blick auf das Wohltemperierte Klavier schnell wächst (I. Es-moll, E-moll, II. Cis-dur, Cis-moll, D-moll, E-dur, B-moll). Aber auch, wo Dux und Comes nicht zusammengeschoben sind, also der Anfang der Fuge deutlich gegliedert ist (was entschieden als normal gelten muß), wird man in den meisten Fugen, besonders nach längeren Zwischenspielen, das Wiedereinsetzen des Themas auf einen breit vorbereiteten Schlußwert (8., 4. Takt) finden, z. B.:



Diese Umdeutungen des Endes zum neuen Anfang sind besonders für solche Themen das gewöhnliche, welche mit einer relativ schweren Zeit einsetzen, also ohne Auftakt oder gar auf den schweren (zweiten, vierten) Takt, während sie bei Fugen mit langem Auftakt (fünf Achtel im Dreivierteltakt, drei Viertel im Viervierteltakt u. s. w.) gewöhnlich unterbleiben, da das Verstehen solcher langen Auftakte das unmittelbare Vorausgehen einer als solche deutlich kenntlichen schweren Zeit bedingt. Doch liebt es wenigstens Bach, auch in solchen Fällen der eigentlichen

Schluß- oder Halbschlußwirkung einen bestätigenden oder korrigierenden Anhang zu geben, der einer relativ schweren Note des Auftakts eine Schlußwiederholung unterlegt, z. B. in der F-moll-Fuge des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers:

142.



Schon der Umstand, daß es in einer regulären Fuge keine nackten Teilwiederholungen giebt, daß also der Fuge das Repetitionszeichen :‖: durchaus fremd ist, markiert in unzweideutiger Weise ganz äußerlich den tiefgehenden Unterschied des Aufbaus im Vergleich mit Sätzen in der Lied- oder Sonatenform. Wenn in der französischen Ouvertüre der Zeit Bachs gewöhnlich die Fuge im Ganzen wiederholt wurde (wie auch die Grave-Einleitung vorher zweimal gespielt wurde), so ist das gewiß nichts gegenteilig beweiskräftiges; ein Repetitionszeichen inmitten einer Fuge wird man auch da nicht finden.

Mag man den Namen Fuge vom Lateinischen ableiten (fuga „Flucht") oder aber vom Deutschen („fügen"), auf alle Fälle liegt in demselben etwas von diesem kadenzfeindlichen Wesen, das daher der angehende Fugenkomponist vor allen Dingen ins Auge zu fassen hat, um überhaupt erst einmal den eigentlichen Fugenstil, wie er uns überkommen ist, völlig in seinem Wesen zu erfassen und seinem eigenen Produktionsvermögen einzuverleiben. Es bleibt ihm ja unbenommen, von der Strenge dieses Prinzips in besonderen Fällen etwas abzuhandeln und Fugen mit einem mehr heiteren freundlichen Gesicht ge-

legentlich auch einmal mit ein paar wirklichen lyrischen Cäsuren auszustatten. Aber er soll wissen, was er damit thut.

Der Wegfall der Teilschlüsse ist etwas noch viel einschneidenderes als die Vermeidung der Schlußwirkungen im Kleinen, z. B. bei den Enden der einzelnen Themavorträge; durch die zur Pflicht gemachte Vermeidung der markierten Abgrenzung der Hauptteile der Fuge gegeneinander wird der ganzen Fuge eine stetig fortschreitende Entwickelung der Harmoniebewegung als wesentliche Eigenschaft vindiziert, die wohl geeignet ist, die Komponisten zur Langatmigkeit der Konzeption, zum Denken langer Gedankenzüge zu erziehen. Und darin liegt zunächst ein hoher pädagogischer Wert der Fugenkomposition. Gelingt dem jungen Komponisten eine Fuge, bei der er selbst das ehrliche Gefühl hat, daß sie aus einem Gusse ist, daß sie mit innerer Notwendigkeit von Anfang bis zu Ende weiter wächst, so darf er gewiß eine berechtigte Befriedigung empfinden. Aber ein solches nicht gemachtes, sondern gewordenes Werk wird auch auf den Hörer seine Wirkung nicht versagen. Niemals wird aber eine solche Wirkung durch eine Fuge erzielt werden, die nach einem noch so praktischen Rezept fabriziert ist, also z. B. indem der Komponist zuerst zu einem Thema zwei, drei, vier Kontrapunkte erfindet, die sich gegeneinander versetzen lassen, und dann aus den Motiven der Kontrapunkte ein Zwischenspiel zusammenstellt, das ebenso Stimmvertauschung zuläßt; indem er dann ferner von den möglichen Stimmversetzungen einige für den ersten Hauptteil (in der Haupttonart) disponiert, andere oder auch Transpositionen einiger derselben für den Mittelteil (in verwandten Tonarten) und wieder andere für den Schlußteil bestimmt und schließlich zwischen diese drei Teile einige Formen des Zwischenspiels einschiebt. Eine solche vorbedachte Disposition (wozu natürlich noch die weiterhin zu erörternden kanonischen Kunststückchen in verschiedener Ausdehnung kommen können) wird allemal ihren Zweck verfehlen. Die Fuge wird regelrecht ausfallen, wird vielleicht den Beifall des Schulmeisters oder eines wohlgeschulten Kritikers finden, aber sie ist kein Kunstwerk, sie ist nicht wahr, sondern erlogen. Dieser Art des Produzierens mit peinlicher Gewissenhaftigkeit aus dem Wege zu gehen, ist erste Pflicht jedes wirklichen Künstlers. Gewiß soll es ihm unbenommen sein, eine Fugenidee, die in ihm keimt, auch auf ihre Verwendbarkeit für die höheren Künste des strengen Kontrapunkts zu prüfen; aber das darf nur eine nebensächliche Vorarbeit sein, der Aufbau der Fuge muß nach derartigen Prüfungen des Materials unweigerlich wieder in der lebendigen Vorstellung und der zusammenhängend produzierenden Phantasie vor sich gehen.

Das Fehlen markierter Teilschlüsse in der Fuge macht sich natürlich zunächst als nicht unerhebliche Erschwerung der oben als selbstverständlich aufgestellten Teilung der Fuge in drei Teile geltend. Denn da eine auffallende Markierung der Grenzen der Teile ausgeschlossen ist, so ergiebt sich zunächst ein Verfließen, wenigstens eine gewisse Un-

bestimmtheit dieser Grenzen. Zum mindesten entsteht die Frage: wo hat die Scheide ihre natürliche Lage, in den Thementeilen selbst oder in den Zwischenspielen?

Eine bestimmte Antwort auf diese Frage ist aber nicht möglich, schon darum nicht, weil erstens die Zahl der an der Fuge beteiligten Stimmen und zweitens die Zahl und Ausdehnung der das Thema durch die Stimmen führenden „Durchführungen“ im Belieben des Komponisten steht. Beschränkt der Komponist den ersten Teil (in der Haupttonart) auf ein einmaliges Einführen der Stimmen mit dem Thema, so schließt er entweder in der Haupttonart oder aber in der Dominanttonart, je nachdem die Zahl der beteiligten Stimmen eine gerade oder ungerade ist und je nachdem der Dux oder der Comes die Modulation zur Dominante macht.

Es ist zwar nicht unverbrüchliches Gesetz, aber doch der gewöhnliche Usus, daß in der Exposition die nacheinander auftretenden Stimmen wechselnd Dux und Comes bringen. Die folgende kleine schematische Uebersicht mag veranschaulichen, in welchen Fällen bei Einhaltung dieses regelmäßigen Wechsels die Exposition in der Haupttonart und in welchen sie in der Dominanttonart abschließt. Die den Bezeichnungen Dux und Comes untergeschriebenen T—D und D—T zeigen die Modulation an. Das bloße T zeigt an, daß der Dux nicht moduliert:

	1.	2.	3.	4.	5.
	Dux	Comes	Dux	Comes	Dux
a:	T	T—D	T	T—D	T
b:	T—D	D—T	T—D	D—T	T—D

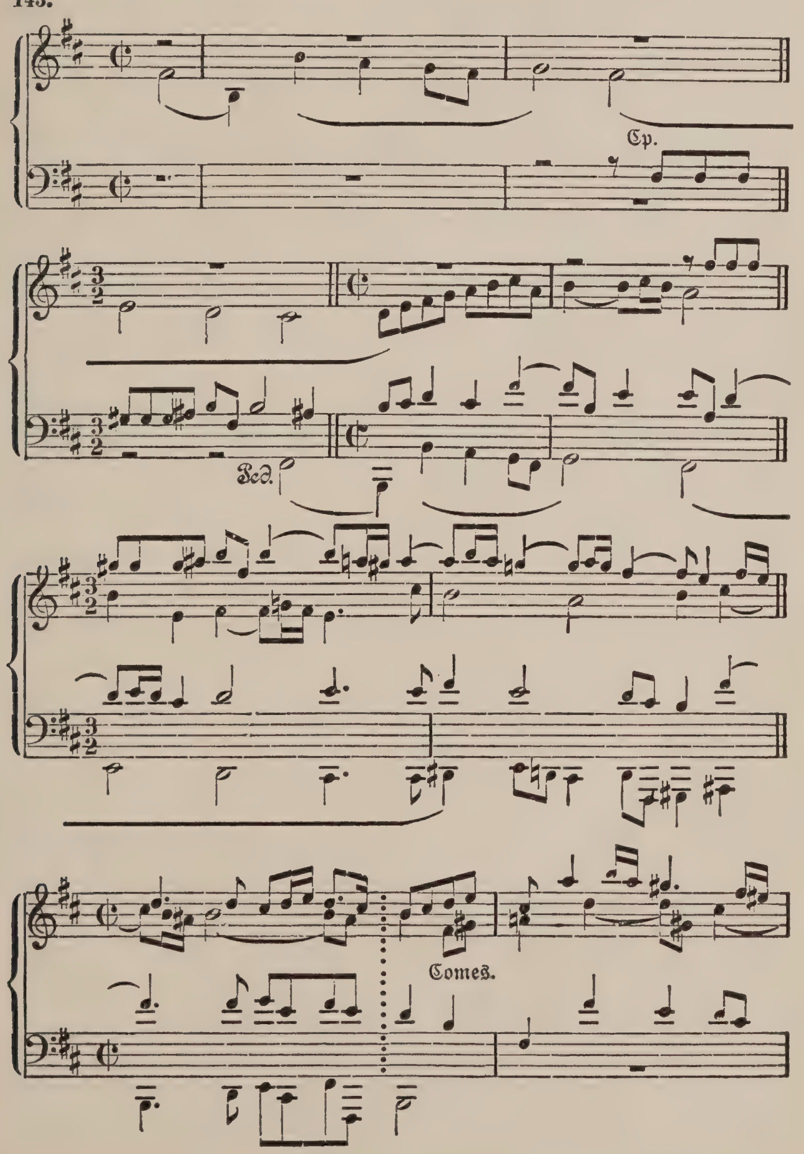
d. h. bei drei oder fünf Stimmen schließt die Exposition in der Haupttonart, wenn das Thema nicht moduliert, aber in der Dominanttonart, wenn das Thema moduliert; bei vier Stimmen ist das Ergebnis das umgekehrte. Vorausgesetzt daß auf die Exposition direkt der modulierende Mittelteil folgen soll, würde also ein sich einschaltendes Zwischenspiel in ersteren Fällen von der Haupttonart ausgehen und erst in seinem Verlauf zur Dominanttonart überführen können, in den anderen Fällen wird es gleich in die Dominanttonart selbst anschließen. Nun ist aber keineswegs selbstverständlich, daß der Modulationsteil mit der Dominanttonart beginnt; im Gegenteil, es liegen Gründe vor, die in dem Wechselspiel zwischen Dux und Comes bereits regelmäßig stark in Anspruch genommene Dominanttonart nicht an die Spitze des Mittelteils zu stellen. Unterscheiden sich Dux und Comes stärker, so wird zwar die Dux-Form des Themas in der Dominanttonart immerhin etwas Neues sein und merklich hervortreten. Moduliert der Dux zur Dominante, so wird der in die Dominanttonart transponierte Dux zur Tonart der zweiten Dominante führen, also den Modulationsteil als solchen deutlich hervortreten lassen.
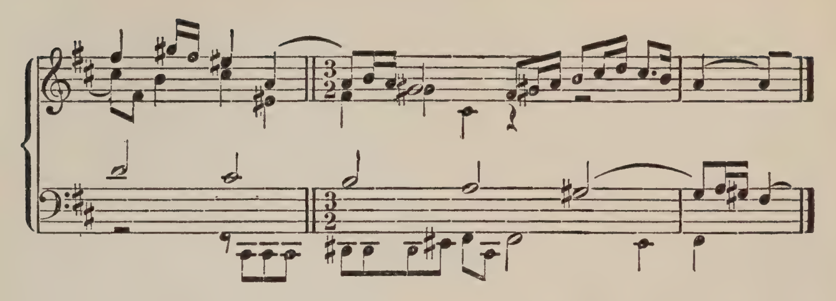
Noch zweifelloser dokumentiert sich aber der Modulationsteil, wenn er gleich anfangs das Thema in anderem Tongeschlecht bringt, also in der Paralleltonart oder in der Tonart der Dominant-Parallele.

Doch treten zwischen die Exposition und den Modulationsteil oft noch mehrere Einsätze des Themas in der Haupttonart bezw. in den beiden Formen der Exposition; dieselben sind von der Exposition manchmal durch ein Zwischenspiel abgeschieden, manchmal aber auch nicht. Folgt nur noch ein einzelner derartiger Einsatz, so weckt derselbe, wenn er das Thema in einer vorher noch nicht vertretenen Lage bringt, den Schein des Eintritts noch einer weiteren Stimme, so z. B. im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers in den Fugen in Cis-dur (überzähliger, sehr hoher Sopraneinsatz mit dem Comes aber nach längerem Zwischenspiel), D-dur (überzähliger, sehr tiefer Baßeinsatz nach kurzem Zwischenspiel), Es-dur (überzähliger hoher Sopraneinsatz nach vier Takten Zwischenspiel), Es-moll (überzähliger tieferer Baßeinsatz nach zwei Takten Zwischenspiel), B-dur (höherer Sopran ohne Zwischenspiel!), desgleichen im zweiten Teile in den Fugen in C-moll (höherer Sopraneinsatz ohne Zwischenspiel; der dann nach zwei Takten Zwischenspiel folgende Alteinsatz beginnt den Mittelteil), F-dur (tieferer Baßeinsatz nach kurzem Zwischenspiel, dem ein sehr langes folgt), Fis-moll (höherer Sopraneinsatz nach kurzem Zwischenspiel, direkt vor Abschluß des ersten Teils der Tripelfuge), As-dur (tiefer Baßeinsatz nach kurzem Zwischenspiel; die Deutung als Anfang der zweiten Durchführung ist möglich aber nicht nötig), A-dur (tiefer Baßeinsatz nach einem Takt Zwischenspiel; nach einem neuen Zwischenspiel von zwei Takten beginnt der Mittelteil), B-dur (tieferer Baßeinsatz nach zwei freien Takten vor längerem Zwischenspiel), wohl auch H-moll (tieferer Einsatz der Mittelstimme [fingierter Tenor] nach längerem Zwischenspiel, vor einem neuen Zwischenspiel das die Modulation einleitet). Für solche überschüssige einzelne Themaeinsätze eine unvollständige zweite Durchführung in der Haupttonart (Kontra-Exposition) anzusetzen, ist wohl nicht richtig, wenn auch thatsächlich manche Fugen eine vollständige zweite Durchführung in der Haupttonart haben (Wohltemperiertes Klavier I. E-dur, F-dur, G-dur [mit umgekehrtem Thema], Gis-moll, II. E-dur, As-dur, Gis-moll, B-dur, H-dur). Manchmal beginnt eine solche zweite Durchführung in der Haupttonart, geht aber mit den letzten Themaeinsätzen in andere Tonarten über, wir haben dann etwas ähnliches vor uns, wie wenn im homophonen Satze das erste Thema nochmals mit ähnlichem Kopfe ansetzt und dann die Modulation zur Tonart des zweiten Themas anbahnt (vgl. Wohltemperiertes Klavier I. Fis-dur, II. Fis-dur, G-moll). Innerhalb der Exposition gilt als Norm, daß Dux und Comes regelmäßig wechseln, die Abweichungen von diesem gewiß vernünftigen Prinzip sind in der That selten (vgl. Wohltemperiertes Klavier I. C-dur [Dux, Comes, Comes, Dux], F-moll [Dux, Comes,

Dur, Dur], Fis-moll [ebenso], C-moll-Orgelfuge [Dur, Comes, Dur, Comes, Comes]). Daß dem Comes zuerst noch eine Beantwortung des Dur in der Oktave vorangeht, ist natürlich ganz abnorm und nur durch die ältere Imitationspraxis vor Auffindung des Prinzips der Quintfuge erklärlich, findet sich aber in Bachs Orgelfuge in H-moll (das Thema nebst Gegensatz ist entnommen aus Corellis op. 3 IV):

143.



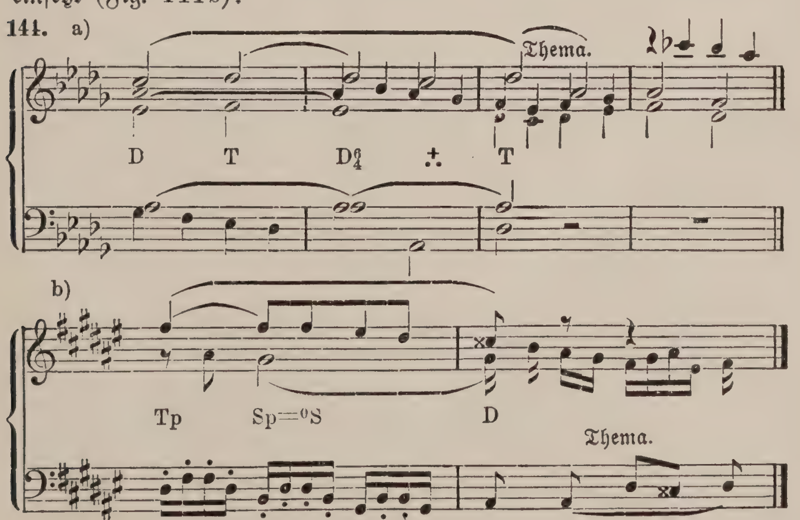


Für eine zweite Durchführung in der Haupttonart gilt als Norm der Anfang mit den Comes und derselbe regelmäßige Wechsel zwischen Comes und Dux, auch schreiben die Lehrbücher gewöhnlich vor, daß die Stimmenfolge nicht wieder dieselbe sein soll wie in der ersten Durchführung. Alle diese Regeln, von denen eigentlich niemand recht weiß, wo sie hergekommen sind, straft die Praxis Bachs und seiner Zeitgenossen Lügen. Ich wies schon darauf hin, daß es Tenorfugen, Baßfugen u. s. w. giebt, d. h. daß es in vielen Fällen geradezu ein Charakterzug einer Fuge ist, daß immer wieder dieselbe Stimme das erste Wort hat und auch womöglich das letzte behält (W.Kl. I: Es-dur, Fis-dur, B-moll, H-dur, II: E-moll, F-moll, G-moll, H-dur, H-moll). Die zweite Durchführung beginnt Bach nicht mit den Comes, sondern ebenfalls mit den Dux in den Fugen W.Kl. I: E-dur, F-dur, Fis-dur, H-dur, H-moll und II: Es-dur, Fis-moll, G-moll, As-dur, Gis-moll, B-moll, H-dur; die Abweichungen vom regelmäßigen Wechsel sind noch häufiger.

Das Endergebnis dieser Umschau ist die Befreiung von einem lästigen und unberechtigten Schematismus; denn die Regeln sind nicht vor der Zeit Bachs, des größten Fugenmeisters aller Zeiten, aufgestellt, sondern nach seinem Tode von Epigonen, welche den lebendigen Geist der polyphonen Epoche bereits verloren hatten. Mit Recht wandte sich der Zeitgeist von den Erzeugnissen der Fugenmacher dieses Schlages ab und vergaß darüber zeitweilig auch Bach und Händel. Deshalb thun wir aber heute gut, wenn wir uns die unerschöpflichen Kräfte der Polyphonie wieder dienstbar machen wollen, die Kirnberger, Marpurg, Vogler und andere Besserwisser einfach zu ignorieren und uns in die lebendige Produktion der Meister selbst zu versenken. Auch die Möglichkeit einer noch weiteren Abstreifung von Fesseln, also eines Hinausgehens über Bach in der Freiheit der Behandlung der Fugenform wollen wir nicht bestreiten, tragen aber Bedenken, für sie Anleitungen zu geben. Für einen im Besitze der uns besonders durch Bach selbst mit vermittelten Klarheit über die natürlichen Wege der Harmoniebewegung befindlichen Tonkünstler ist vielleicht die Quintfuge trotz der von uns beigebrachten Motivierung derselben eine unnötige, einseitige Beschränkung. Bach hat z. B. in der C-dur- und D-moll-

Fuge des ersten Teils und in der Cis-dur-Fuge des zweiten Teils des W.Kl. einen Weg von der strengen Fugierung zur bloßen Imitation gezeigt, der besonders für den Mittelteil der Fuge gangbar ist, und die schon erwähnten Fälle der Beantwortung in der Subdominante statt in der Dominante (S. 153) eröffnen auch den Blick auf eine freiere Gestaltung der Exposition durch Einbeziehung beider Dominanten in das Bereich derselben. Dennoch trage ich ernste Bedenken, derlei Neuerungen in einem Lehrbuche eingehender zu erörtern; es muß doch wohl dem auf der Höhe stehenden schaffenden Künstler überlassen bleiben, solche Umwandlungen einer bewährten Praxis durch neue Kunstthaten von dauerndem Werte zu vollziehen.

Den Zwischenspielen, sowohl den das Leben der thematischen Teile weiterführenden als den kontrastierend unterbrechenden, wird für gewöhnlich nur eine vermittelnde Rolle zufallen können, die man als solche auch begreifen kann, wenn sie thatsächlich die Modulation zu verwandten Tonarten, in denen das Thema auftreten soll, ausführen; solche Modulationen werden doch immer so anzulegen sein, daß gleichzeitig mit der Erreichung der Schlußwirkung in der angestrebten Tonart das Thema bestimmt einsetzt und nicht etwa erst vorher ein förmlicher Schluß in der betreffenden Tonart erfolgt. Selbst mit Halbschlüssen muß man in solchen Fällen vorsichtig sein, wenigstens dieselben nur anwenden, wo ein Thema mit langem Auftakt nicht wohl auf den Schlußwert selbst einsetzen kann. So erfolgt z. B. der den Mittelteil eröffnende Des-dur-Vortrag des Themas der B-moll-Fuge des ersten Teils des W.Kl. auf den breit vorbereiteten Schluß in Des-dur selbst (Fig. 144a); dagegen vollzieht die Fis-dur-Fuge (daselbst) den Halbschluß auf ais⁺ wirklich, ehe das Thema in Dis-moll einsetzt (Fig. 144b):
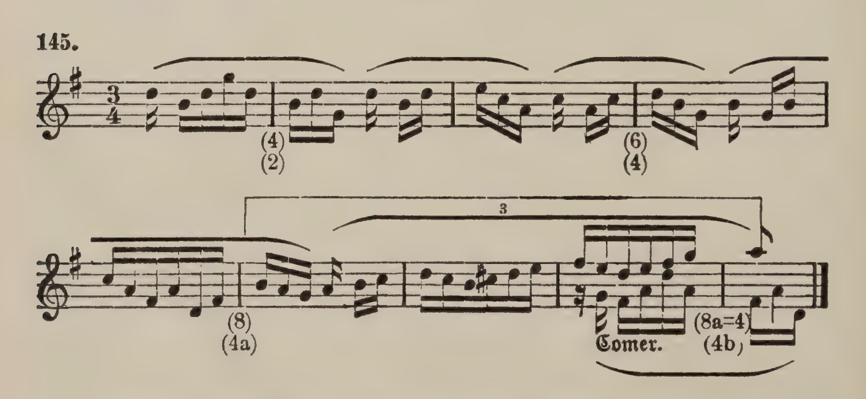


(ähnlich in vielen anderen Fällen, z. B. in der 1. F-moll vor dem As-dur-Themavortrag).

In welchem Maße die Fuge fremde Tonarten in Anspruch nimmt, ist nicht allgemein zu normieren. Man kann nicht einmal allgemein behaupten, daß eine große Ausdehnung des Themas notwendig Einschränkung der Modulation bedingt, wenigstens widersprechen dem die Fugen in G-dur, A-moll, H-moll des ersten und die in E-moll, Fis-dur und G-dur des zweiten Teils des W.Kl. Erweist sich das lange Thema lebenskräftig, so wird vielmehr nur eine größere Ausdehnung der ganzen Fuge das Ergebnis sein. Die Zahl der Themavorträge schwankt im Wohltemperierten Klavier zwischen nur sechs (2. G-dur) auf der einen und ca. dreißig (1. Cis-moll) auf der anderen Seite. Der Schüler wird gut thun, sich zunächst die Fugen mit möglichst kleiner Zahl der Themavorträge genauer anzusehen, um an ihnen festen Halt für allmähliche Erweiterung des Gesichtskreises zu gewinnen. Die 71 Takte $^3/_8$ füllende 2. G-dur-Fuge hat ein achttaktiges Thema, dessen Struktur entweder als

Takttriole
2., 3—4, 3a—4a, 3b—4b

Takttriole
oder als 4., 5—8, 7a—8a

gedeutet werden kann, was ja ungefähr dasselbe bedeutet:
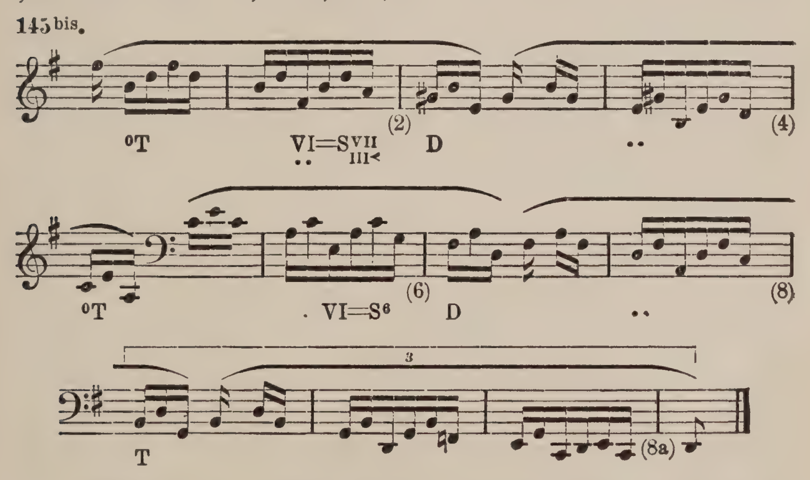


Dieses Thema tritt also im Ganzen sechsmal auf und zwar in den Tonarten:

1. Stimme (Sopran):	. G-dur	10 Takte Zwischenspiel mit den thematischen Hauptmotiven	. . . H-moll	20 Takte Zwischenspiel mit den thematischen Hauptmotiven	. . . .
2. Stimme (Tenor):	. . . D-dur		. . . .		. . G-dur
3. Stimme (Baß):	. . . . . G-dur		E-moll . . .		. . . .
	22 Takte Exposition		12 Takte		5 Takte mit 2 Takten Schlußanhang.

Die dem Thema angehängte Takttriole ist nicht eigentlich thematisch und wird keinmal ganz streng nachgebildet; sie dient mehr nur der Verbindung der einzelnen Themaeinsätze und macht zu Ende der Exposition eine förmliche Klausel in D-dur, nach welcher das Zwischenspiel selbständig aufbauend beginnt (8 Takte mit einer Takttriole Anhang, die wieder die Brücke zum nächsten Themavortrag bildet. Die Modulation des Zwischenspiels ist:

d ^{7}♮ | g | .. | e^{7} | .. | °e | .. | h
d. h. T=D T .. $^{1<}$ = $Đ^{7}$ .. °T .. = °S D

Nach dem H-moll-Themavortrag, der die angehängten Takttriole nicht hat, stürzt sich das eigentlich mehr Kadenzcharakter tragende neue, zum Schluß überleitende Zwischenspiel in einem einzigen, aus dem Hauptmotiv entwickelten Gange von fis² herab bis groß D, auf welchem ein Orgelpunkt den abschließenden letzten Themavortrag in der Haupttonart vorbereitet. Ich ziehe den Gang aus drei Stimmen heraus und notiere ihn einheitlich:



Die Harmonien des ebenfalls die Figurationsform des Hauptmotivs fortsetzenden Orgelpunkts sind:

d^{7} | d$^{6}_{4}$ | .. d^{VII} | a^{7} | d+ | d^{7} | d$^{6+}_{4}$
1 ————————————— 1 7

Die ganze Fuge hat also nur zwei Zwischenspiele, welche in auffälliger Weise den drei thematischen Teilen Relief geben, obgleich sie selbst aus den Hauptmotiven des Themas geformt sind. Daß sie das vermögen, beruht einmal in dem Fortrücken der Harmonie aus dem Bannkreise der Tonalitäten der Exposition (Haupttonart und Dominante) und zweitens in dem Hinundherwerfen des Hauptmotivs von einer

Stimme zur andern. Da das Thema selbst zum Teil die Form einer tonalen Sequenz hat, so war diese für die Zwischenspiele nicht wohl möglich und finden wir daher in den Zwischenspielen vielmehr modulierende Sequenzen. Während die Themavorträge außer der Haupttonart (G-dur) und Dominante (D-dur) nur die Parallele (E-moll) und die Dominantparallele (H-moll) herausheben, moduliert das erste Zwischenspiel von der Dominante über die Haupttonart zur Subdominantparallele und das zweite von der Dominantparallele über die Subdominantparallele zur Haupttonart zurück. Auch die F-moll-Fuge des ersten Teils bringt nur Themaeinsätze in der Haupttonart, Dominante, Parallele und Dominantparallele, moduliert aber in den Zwischenspielen auch zur Subdominante (Fig. 140 c) und Subdominantparallele.

Die Es-dur-Fuge des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers enthält gar überhaupt nur Einsätze des Themas in der Gestalt des Dux und Comes der Exposition, also nicht einmal einen in der Parallele, und da sie auch eigentlicher Zwischenspiele ganz entbehrt, so fehlt ein Modulationsteil überhaupt und werden nur die Parallele (C-moll) und Subdominante (As-dur) flüchtig berührt, letztere, indem der Comes von der dritten Note ab zur Form des Dux in der Subdominanttonart abbiegt. Daß diese Fuge speziell eine gewisse tonartliche Starrheit zeigt, die sie merklich von allen andern des Werkes unterscheidet, ist sonach nicht verwunderlich.

Zum mindesten kann man als normal betrachten, daß der Mittelteil der Fuge einen Themavortrag in der Paralleltonart bringt, dem sich aber gewöhnlich auch einer in der Dominantparallele gesellt (vgl. W.Kl. I: Cis-dur [Ais-moll, Eis-moll], Es-dur [C-moll, G-moll], E-moll [G-dur, D-dur], E-dur [Cis-moll], F-dur [D-moll], G-dur [E-moll, H-moll], A-dur [Fis-moll], II: E-moll [G-dur, D-dur], F-moll [As-dur, Es-dur], G-dur [E-moll, H-moll], A-dur [Fis-moll, Cis-moll], H-moll [D-dur, A-dur]. Den dritten Teil charakterisiert gern ein Themavortrag in der Subdominante oder Subdominantparallele, oder, wo ein solcher fehlt, eine stark mixolydische Färbung eines Themavortrags in der Haupttonart (vgl. W.Kl. I: D-dur [G-dur], E-moll [A-moll], F-dur [G-moll], Fis-dur [H-dur], G-moll [C-moll], A-dur [D-dur], B-dur [C-moll, Es-dur], II: C-moll [F-moll], E-moll [A-moll], F-dur [B-dur], Fis-dur [H-dur], As-dur [B-moll, Des-dur], A-dur [D-dur], A-moll [D-moll], B-dur [Es-dur], H-dur [E-dur], H-moll [E-moll]).

Weist man den durch Themavorträge vertretenen Tonarten der drei Hauptteile eine ähnliche Bedeutung zu, wie sie in der Sonatenform und Rondoform den Tonarten zukommen, in denen besondere Themen auftreten, so wird für die Modulation der Zwischenspiele etwa derselbe Spielraum übrig bleiben wie für die Uebergangspartien dieser Formen. Mit dem Durchführungsteile der Sonate möchte ich aber

keinesfalls ein Zwischenspiel der Fuge in Parallele bringen, vielmehr entspricht demselben durchaus der ganze Mittelteil mitsamt den ihn vorbereitenden, durchsetzenden und abschließenden Zwischenspielen. Nicht unbemerkt bleibe, daß in manchen größeren Fugen sich inmitten des Modulationsteils eine deutliche Herausarbeitung der Haupttonart findet, wodurch die Modulationsordnung der Fuge der der Rondoform ähnlich wird; besonders findet sich eine solche Ordnung in Fugen, welche durch Anwendung von Umwandlungen des Themas (Umkehrung, Verlängerung) ein neues Kontrastelement in die Form bringen, welches das Zurücktreten der Kontrastierung durch die Modulation verdeckt.

Wir dürfen nunmehr eine Weiterführung der Fugenansätze der neunzehnten Aufgabe freigeben, indem wir als

Zwanzigste Aufgabe

die Ausarbeitung drei- und vierstimmiger Fugen verlangen, zunächst ohne Anwendung weiterer Künste als derjenigen, welche der einfache Kontrapunkt an die Hand giebt, also durchaus ohne Engführungen und ohne Anwendung von Umkehrungen, Verlängerungen u. dergl. des Themas. Besonderes Interesse werde aber der Möglichkeit der Konservierung des ersten Kontrapunkts als Begleiter des Themas zugewandt und auch für die Zwischenspiele werde versucht, eine Reproduktion mit Stimmenwechselung (Versetzung im doppelten Kontrapunkt der Oktave) zu ermöglichen. Immer aber behalte der junge Komponist die Führung der Oberstimme und auch des Basses besonders im Auge, um ein Zerbröckeln der Fuge in die einzelnen Themavorträge zu verhüten und vielmehr große Züge für die ganze Entwickelung zu gewinnen. Es ist sehr wünschenswert, weil vielseitig fördernd, daß diese ersten Fugenarbeiten auf Themen aufgebaut werden, deren Charaktere stark von einander verschieden sind. Bach hat im Wohltemperierten Klavier gezeigt, wie mannigfach verschieden der Ausdruck und Stimmungsgehalt einer Fuge sein kann. Schon die Wahl der Tonart und des Tongeschlechtes ist hier ein sehr wichtiger Faktor, mit welchem sehr ernsthaft zu rechnen, nicht genug zur Pflicht gemacht werden kann. Wenn auch ein und dieselbe Tonart je nach der melodisch-rhythmischen Artung des Themas und der Kontrapunkte sehr verschiedenen Ausdrucks fähig ist (vgl. z. B. die Gis-moll-Fugen des Wohltemperierten Klaviers: die gehaltene, ernste, durch Thränen lächelnde erste und die wie ein schillerndes Reptil behend gleitende zweite, oder die beiden F-moll-Fugen: die schmerzlich leidenschaftliche erste und die stillzufriedene, beschauliche zweite). Auch denke der junge Komponist bei der Komposition gleich an eine bestimmte Besetzung. Er wird ganz anders schreiben, wenn er die Orgel, das Klavier oder aber das Streichquartett als ausführendes Organ sich vorstellt. Auch bei Klavier- und Orgelfugen entschlage er sich aber

bei diesen ersten Arbeiten streng aller Freiheiten des homophonen Stils, d. h. er rechne durchaus nur mit der einmal gewählten Zahl von Stimmen und schreibe also keine Akkordaccente, die plötzlich im drei- oder vierstimmigen Satze Vollgriffe mit 6 oder 8 Tönen einstreuen; auch in der Quartettfuge verzichte er ganz auf Doppelgriffe. Es ist das einstweilen durchaus notwendig, um sich ganz in die veränderten Bedingungen der strengen Polyphonie zu finden. Stellt sich bei der Arbeit heraus, daß ihm derartige Extraverstärkungen unabweisliches Bedürfnis sind, so muß das vorläufig als ein Beweis angesehen werden, daß er den polyphonen Stil noch nicht recht getroffen hat; auf alle Fälle widerstehe er der Versuchung und arbeite stilrein ohne solche Extrazuthaten weiter. Bleibt ihm doch unverwehrt, später, besonders wenn er Fugen für Orchester oder für Singstimmen mit Orchester schreibt, den Eingebungen seiner Phantasie auch nach dieser Richtung zu folgen. Alles was er außer dem, was die Aufgabe von ihm verlangt, thun möchte, wie z. B. künstliche kanonische Führungen des Themas, spare er sich für eine spätere Aufgabe auf. So großen Wert wir auf die spontane Thätigkeit der Phantasie bisher gelegt haben und auch fernerhin legen, so wollen wir doch die Lehre nicht in dem Maße ihres Einflusses auf die Anlage der Arbeit berauben, daß wir auf alle bestimmende Normierung des Umfanges und der technischen Behandlung der Arbeiten verzichteten. Gerade auf dem Gebiete der strengen Polyphonie wird die Phantasie gar nicht so ohne weiteres gleich sicher arbeiten, vielmehr Anregungen in bestimmter Richtung sehr gut gebrauchen können.

Es wird deshalb auch zunächst keinen Schaden bringen, wenn bei diesen ersten Versuchen der Komposition ganzer Fugen die Zahl der Stimmen zum voraus bestimmt wird, also die erste Fuge von Hause aus als dreistimmige ins Auge gefaßt wird und erst die zweite als vierstimmige. Von zweistimmigen Fugen wollen wir absehen. Fühlt sich der Schüler später einmal versucht, auch mit den beschränkten Mitteln der Zweistimmigkeit eine Fuge zu schreiben, so bleibt ihm das ja unbenommen. Hier verzichte er darauf. Daß eine vierstimmige Fuge größere Vorsicht für die Anlage des Themas heischt, oder besser, daß Themen, die viel Raum in Anspruch nehmen, sich weniger zu vier- als zu dreistimmiger Bearbeitung eignen, wurde bereits früher angemerkt. Die fertigen Fugen sind natürlich vom Lehrer einer strengen Kontrolle zu unterziehen, die sich besonders auf die Natürlichkeit und Folgerichtigkeit des Verlaufs im Ganzen zu erstrecken hat. Geschraubte Modulationen, heterogene Tonarten-Zusammenstellungen sind keinesfalls zu dulden und mittels der schon im ersten Bande für die Sonate angedeuteten Einrenkungen zu beseitigen. Ganz speziell werden auch zu starke Gliederungen (lyrische Cäsuren) bekämpft. Aber auch die gegenteiligen Gesichtspunkte werden dabei nicht vergessen, daß schlichte und naive Themen nicht durch unnötige Schachtelung um ihren Reiz gebracht

werden u. s. w. Ich meine mit dem bisher angesammelten Material läßt sich schon einigermaßen Kritik üben, die natürlich den Schüler nicht entmutigen darf. Gut ist es, wenn der Lehrer nicht kurzweg selbst verbessert, sondern dem Schüler nur Winke giebt, wie bei mißlichen Stellen Abhilfe zu schaffen ist.

§ 9. Kanonische Führungen des Themas (Engführungen).

Ein großer Teil aller guten Fugen macht weder von kanonischen Führungen irgendwelcher Art noch gar von den weiterhin zu erörternden künstlichen Versetzungen der Stimmen in andere Intervallen als der Oktave irgend welchen Gebrauch (Wohltemperiertes Klavier I: C-moll, Cis-moll, Es-dur, E-dur, E-moll, F-moll, Fis-dur, As-dur, Gis-moll, A-dur, B-dur, H-dur, H-moll (!), II: C-dur, Cis-moll, Es-dur, E-moll (!), F-dur, F-moll, Fis-dur, G-dur, Gis-moll, A-dur, A-moll, B-dur, H-dur, H-moll), was wenigstens denen entgegengehalten sei, welche meinen, daß jede Fuge wenigstens am Ende eine Engführung bringen müsse, und nebenbei zur Motivierung der Beschränkung unserer zwanzigsten Aufgabe auf einfache Kontrapunktierung ohne alle derartige Künste dienen mag. Aber zweifellos ist die Engführung des Themas ein Kunstmittel, dessen Wert keineswegs gering angeschlagen werden darf und dem wir daher eine Sonderbetrachtung widmen müssen. Lange vor der Ausbildung der wirklichen Fuge sind imitierende Stimmenfolgen in kürzestem Abstand sowohl dem Vokal- als auch dem Instrumentalsatze etwas durchaus geläufiges. Bei solchen engen Stimmenfolgen, wie sie für die Technik des 16. Jahrhunderts geradezu charakteristisch sind, wird aber gerade das, was das Wesen der Fuge ausmacht, das bedeutsame Heraustreten eines für sich ein geschlossenes melodisches Ganze bildenden Themas vereitelt und tritt vielmehr nur die Identität der Anfänge der Melodiephrasen wirklich erkennbar hervor, während die strengere oder freiere Behandlung des weiteren Fortgangs sich der bewußten Auffassung mehr oder minder entzieht. Im durchgeführten Kanon wird die strenge Weiterführung der Imitation durch auffallende Ecken und seltene Intervalle immer wieder von Zeit zu Zeit bemerklich; im allgemeinen aber kann man kühnlich behaupten, daß das Korrespondieren der Anfänge der Stimmen völlig genügt, den Eindruck fortgesetzter Imitation hervorzubringen, und daß ein Ricercar alter Art annähernd die Wirkung des Kanons thut. Die Herausbildung der Fuge war, wie nachgewiesen, eine ganz erhebliche Weiterentwicklung des Ricercar zu einheitlicher Gestaltung; sollte diese Einheitlichkeit im vollen Umfange vom Hörer aufgefaßt werden, so mußten die gedrängten Stimmenfolgen zu Anfang fallen und statt dessen die nachdrückliche, vollständige Feststellung des nachzuahmenden Melodieteils Platz greifen. Im Verlauf oder gar gegen Ende einer Fuge, nachdem das Thema

genügend oft sich separat vorgestellt hat, ist die gedrängte Nachahmung älterer Art ohne solchen verwirrenden Einfluß möglich und hat sich da früh in die entwickelte Fuge eingenistet. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß bei solcher gedrängten Nachahmung das melodisch Identische doch durch die zeitliche Verschiebung zum Gegensatz, zum Kontrapunkt wird. Daher die Beobachtung, daß Fugen, welche stark mit Engführungen arbeiten, keine anderweiten Gegensätze benötigen. Wir stehen nun vor einer eigenartigen neuen Aufgabe, welche sich wesentlich von allen durch die Schularbeiten im Kontrapunkt gegebenen unterscheidet und auch mit keiner der Aufgaben des imitierenden Kontrapunkts, wie sie der dritte Teil meines „Lehrbuchs des Kontrapunkts" stellt, zusammenfällt. Wohl aber bildet dieselbe eine wesentliche Ergänzung jener Arbeiten. Sie setzt die allgemeine Routine der kontrapunktischen Arbeit voraus, ist aber insofern leichter als die strengen kanonischen Arbeiten, als sie nicht die Aufgabe stellt, die kanonische Führung eines Cantus firmus in bestimmtem Abstande und beim Kanon in der Gegenbewegung, Verlängerung, Verkürzung unter sonstigen streng normierten Bedingungen zu erzwingen durch Abänderung figurativer Art, welche das unmöglich scheinende möglich machen. Vielmehr fordert die Aufgabe nur an einem fertig vorliegenden Thema Möglichkeiten kanonischer Führung wenn auch nur für kurze Strecken ausfindig zu machen. Ich wies schon früher darauf hin, daß man nicht Fugenthemen von vornherein für solche Verwendungen präparieren soll, weil sie sonst die ganze Taufrische der natürlichen Erfindung einbüßen und man ihnen die Berechnung auf solche Verwendung sofort ansieht. Darin liegt gerade das Besondere der Aufgabe. Nicht um Zurechtschnitzung von in allerlei Weise mit sich selbst kombinierbaren Themen handelt es sich, sondern vielmehr um die Auffindung der Möglichkeiten strenger Imitation an ohne solchen vorgestellten Zweck frei erfundenen bedeutsamen Themen. Diese Aufgabe spezialisiert sich in eine ganze Reihe von Gesichtspunkten, die einzeln in Frage zu ziehen sind, wenn man hier zu einem positiven Ergebnis gelangen will.

Es fragt sich:

1) ist das Thema streng in seiner Originalgestalt (als Dux) mit sich selbst kombinierbar?

2) ist die Duxform mit der Comesform kombinierbar?

3) ist eine strenge Nachahmung von einer anderen Stufe aus möglich?

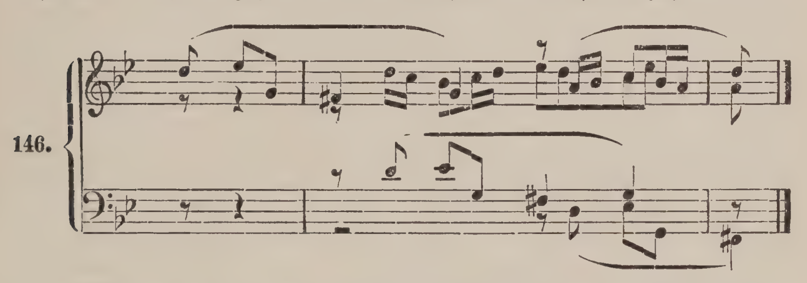
4) ist das Thema mit seiner Umkehrung von irgend welcher Stufe aus kombinierbar?

5) ist das Thema mit seiner Verlängerung oder Verkürzung kombinierbar?

Von der strengen Konservierung des harmonischen Sinnes des Themas, die sonst für die Fuge selbstverständlich ist und besonders

von Bach als unverbrüchliches Gesetz eingehalten wird, kann natürlich bei solchen Zusammenschiebungen mehrerer Formen des Themas keine Rede sein. In solchen Fällen sind selbst arge Verrenkungen der Harmonie und Hineintragungen dem eigentlichen Sinne des Themas fremder Modulationen hinzunehmen, da es sich nur um die Verkoppelung der Melodien handelt. Freilich bleibt unweigerlich auch hier ein vernünftiger Gesamtverlauf oberste ästhetische Forderung; die schönsten Engführungen sind nichts nütze, wenn sie als unbequeme Hemmnisse der organischen Entwickelung des Werks empfunden werden. Selbst bei der hübschen dreifachen Engführung der ersten G-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers entsteht eine solche fatale Wirkung, wenn es nicht der Spieler versteht, den das Thema vollständig zu Ende führenden Sopran gegenüber dem kreuzenden Alt hervorzuheben:

146.

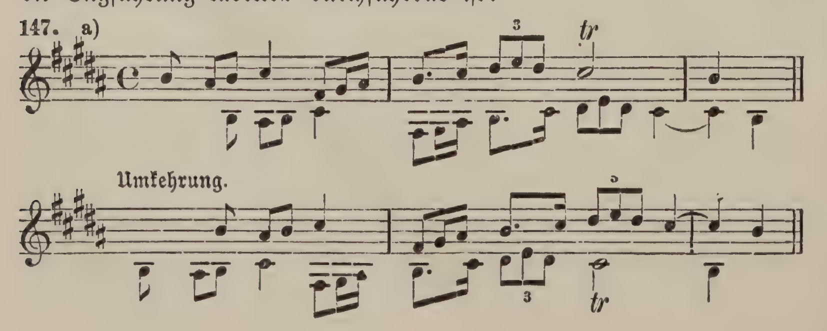


Also nochmals — nur nicht Engführungen um der Engführungen willen anbringen, wo ihre Wirkung nichts weiter bedeutet als einen Beleg der kontrapunktischen Routine. Für einen guten Musiker sind Engführungen gar nicht so hervorragende Kunststücke; bei nur einiger Uebung zeigen sich Möglichkeiten, wenigstens kürzere Themen mit allerlei solchen Selbstverstrickungen einzuführen, an allen Ecken und Enden, und der junge Fugenkomponist wird daher, wenn er mit einigen Glanzleistungen seinem Ehrgeize genügt hat, bald genug darauf verzichten, immer alles, was von kanonischen Führungen sich als möglich darbietet, auch wirklich anzubringen. Wohl ist zu wünschen, daß er auch diese Manipulation in dem Maße beherrschen lernt, sodaß er sie nicht schematisch auszuprobieren braucht, sondern daß sie sich vorkommendenfalls der Phantasie von selbst darbieten, also nicht in die Fuge hineingeflickt zu werden brauchen, sondern als üppige Seitenschößlinge frisch und natürlich organisch hervorsprießen.

Ein einziges Beispiel muß genügen, zu zeigen, in welcher Weise solche Routine durch schematische Vorarbeiten erworben werden kann, um dann ein für allemal fester Besitz zu bleiben. Ich will das Thema, an dem wir diese Künste ausprobieren, nicht erfinden, will aber auch nicht eines von denen besprechen, an denen Bach seine Beherrschung der Kunst der Engführungen bewiesen hat. Vielmehr wähle ich das Thema einer Fuge, in welcher Bach gezeigt hat, daß man auch verzichten

können muß, daß es aber gar keine Hexerei und keine Heldenthat ist, mit einem schlichten Thema allerlei aufzustellen, daß man vielmehr als echter Künstler handelt, wenn man eine einfache Fuge auch wirklich einfach läßt, obgleich sich die Mittel wie von selbst bieten, sie zu einer durch allerlei Komplikationen imponierenden zu machen.

Ich meine die H-dur-Fuge des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers, eine der allereinfachsten des ganzen Werks, die zwar etwa in der Mitte anstatt durch Wegwendung von der Haupttonart vielmehr durch Einführung der Umkehrung des Themas das Interesse neu erfrischt, sich aber bis auf einen Einsatz des Themas unter der vorletzten Note des umgekehrten Themas aller Engführungen enthält und auch mit Zwischenspielen merkwürdig zurückhaltend ist, jedenfalls alles meidet, was den stillzufriedenen Charakter des Themas irgendwie stören könnte. Da das Thema weder eine steigende noch eine fallende Tendenz hat, vielmehr beschaulich sich um die Tonika dreht, so thut ihm auch die Umkehrung keinerlei Gewalt an, sondern läßt ihm seinen Charakter. An diesen ansprechenden Themen also wollen wir versuchen, in die Geheimnisse der Engführungen aller Art einzudringen. Ich wähle das Beispiel natürlich in erster Linie darum, weil es geeignet ist, allerlei Engführungen einzugehen, in zweiter aber deshalb, weil Bach von dieser Möglichkeit keinen Gebrauch gemacht hat. Es ist das zum mindesten ein Beweis, daß es nicht für Engführungen speziell von vornherein zugestutzt und zurecht gemacht ist; es wird daher meine Aufstellung zu stützen geeignet sein, daß der Fugenkomponist nicht zum voraus die Themen auf Engführungen anlegen, vielmehr Engführungen nur als gelegentliches willkommenes Ergebnis betrachten soll, von dem er gerade soweit Gebrauch macht, als sich mit der Stimmung, in welche das Stück getaucht ist, verträgt. Wenden wir also die oben für die Engführungen aufgestellten Fragen der Reihe nach auf unser Thema an, so handelt es sich zuerst um die Untersuchung, ob das Thema selbst (in der Form des Dux) ohne irgendwelche Veränderung in irgendwelchem zeitlichen Abstande als sein eigener Kontrapunkt eingeführt werden kann. Da ist dann das Ergebnis gleich ein ziemlich überraschendes, da im Abstande von einem, drei, vier und fünf Vierteln die Engführung tadellos durchführbar ist:



b) NB. tr

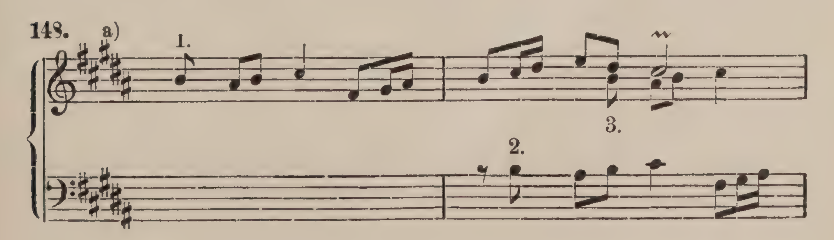
Umk.

c) tr

Umk. tr

d) tr

Hier habe ich in a und b zwei unbedeutende rhythmische Veränderungen gemacht, um bei a im 2. Takt die Quarten- bezw. in der Umkehrung die Quintenfolge zu beseitigen und bei b an gleicher Stelle zwei Sekunden nacheinander zu vermeiden. Letzteres ist indes in keiner Weise bedenklich und könnte auch bleiben. Besonders wenn mehr als zwei Stimmen an einer Engführung teilnehmen, sind solche kleine Abweichungen ganz unbedenklich und üblich. Natürlich können die Ansätze von Fig. 147 zu Engführungen von drei, vier, ja fünf Stimmen verbunden werden, z. B.
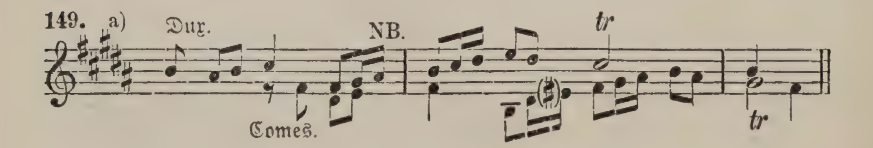


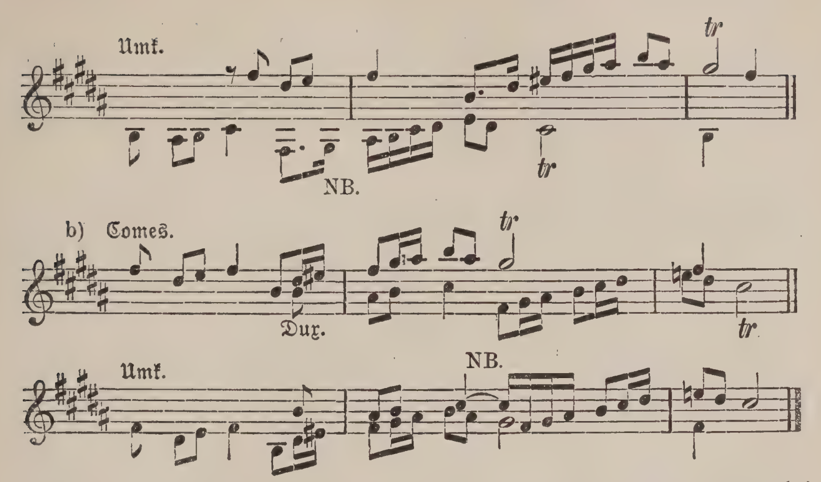
b)

c)

wobei die hier abgebrochenen Stimmen, beliebig frei geführt, weiter füllen dürfen.

Auch die zweite Frage, ob der Dux mit dem Comes kombinierbar ist, brauchen wir nicht zu verneinen, da sowohl der Eintritt des Comes als Kontrapunkt des Dux mit zwei Vierteln Abstand als der Eintritt des Dux als Kontrapunkt des Comes mit drei Vierteln Abstand sehr wohl möglich ist und kaum einmal irgendwelcher Nachhilfe bedarf:

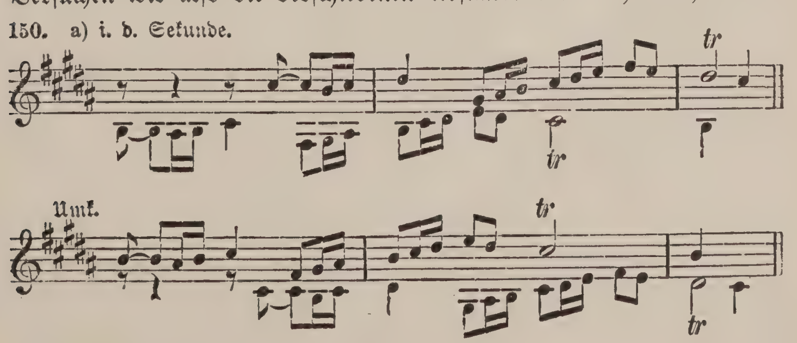


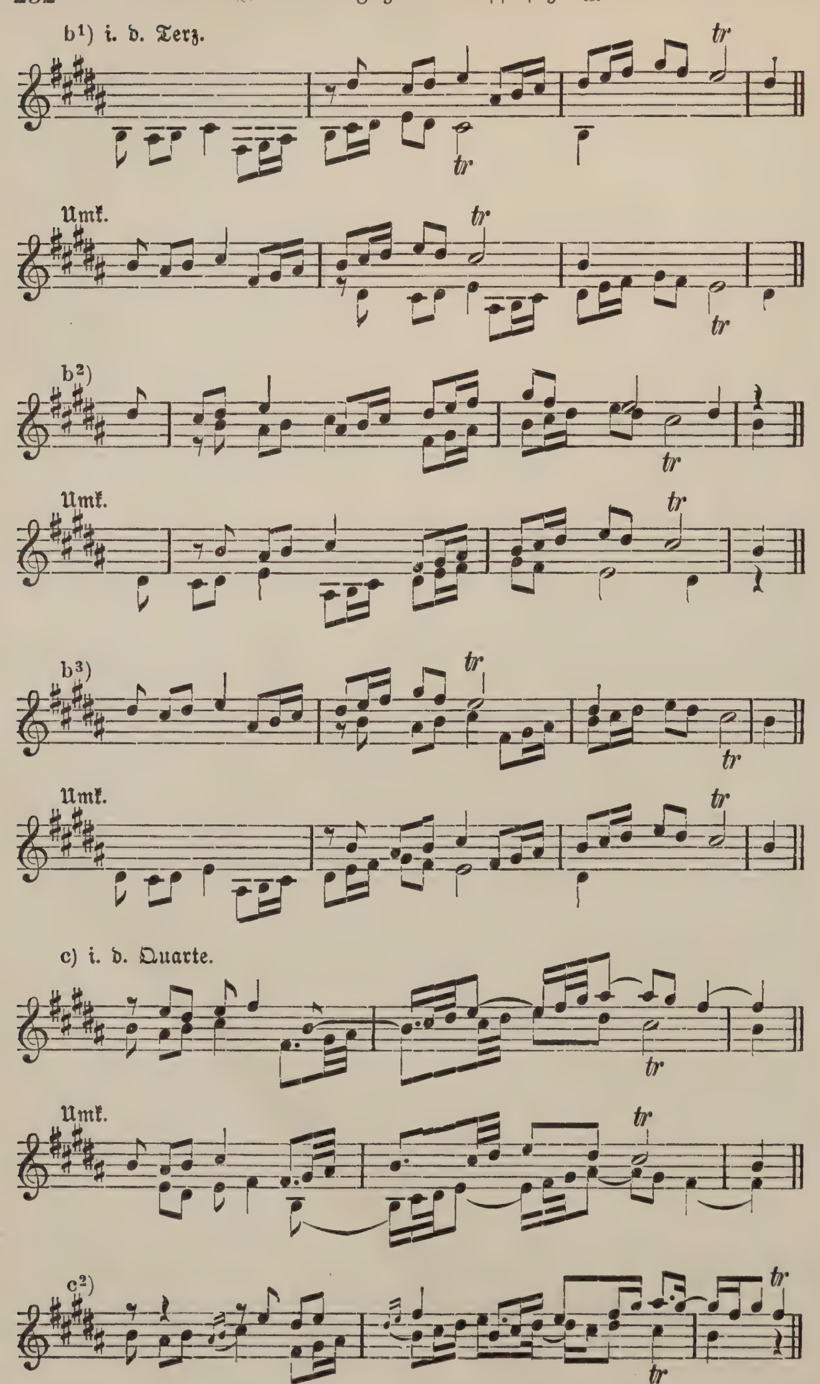


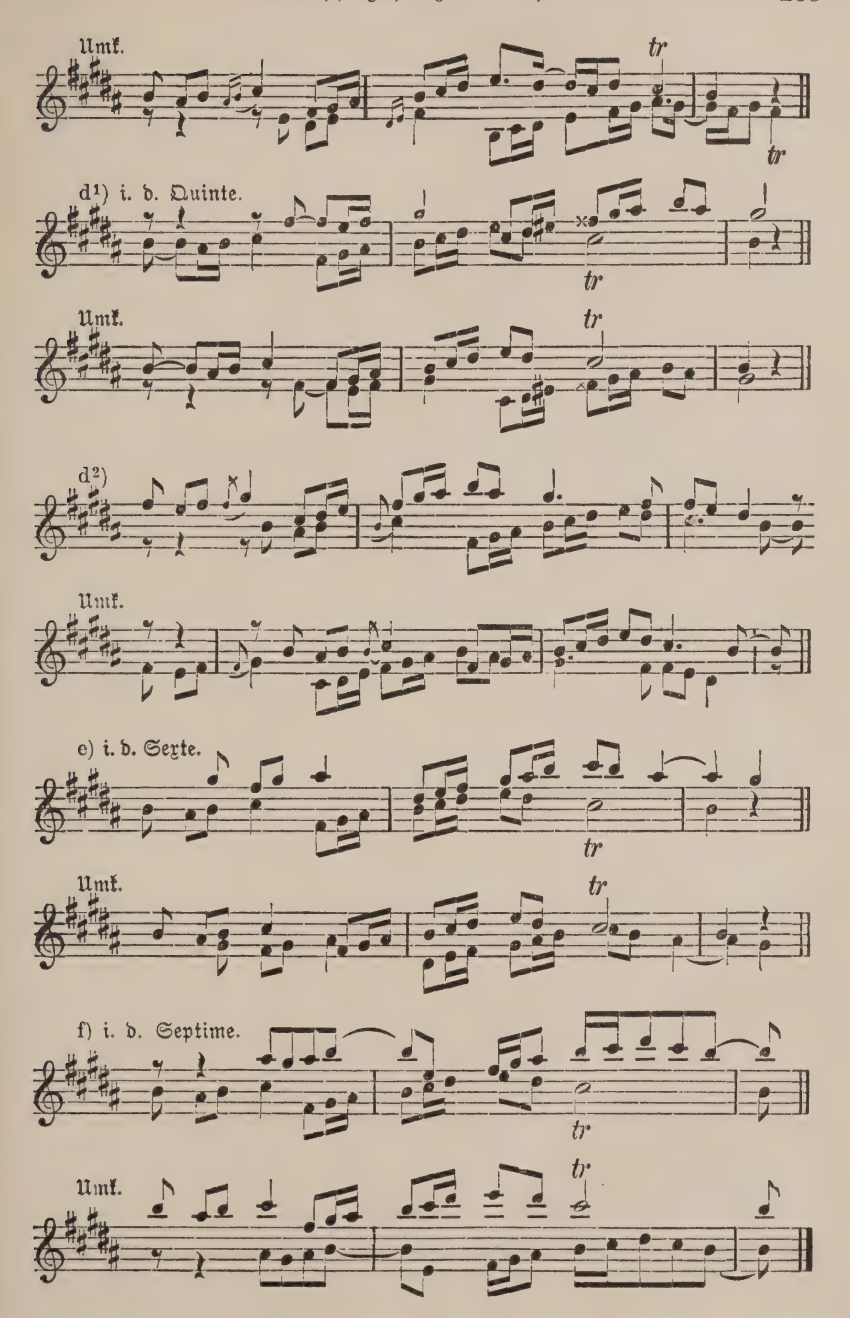
Nur für die etwaigen Umkehrungen wären die kleinen Aenderungen bei NB zu empfehlen. Die übrigbleibenden Leerheiten der Klangwirkung kommen natürlich als solche gar nicht in Betracht, da nach Bedarf durch weitere Stimmen gefüllt werden kann.

Wenn auch das bisherige Ergebnis unserer Versuche bereits genügendes Material an die Hand giebt, um eine stattliche Reihe von Engführungen zustande zu bringen, so wollen wir doch auch die übrigen Fragen auf unser Thema anwenden. Denn es gilt ja, an diesem einen Beispiele die ganze Theorie der Engführungen zu entwickeln. In sehr vielen andern Fällen, die der Schüler versucht, wird das Ergebnis der Anwendung der ersten Fragen ein minder glückliches sein, sodaß er darauf angewiesen ist, weiter Umschau zu halten. Die dritte Frage lautet, ist eine strenge Nachahmung des Themas von einer anderen Stufe aus, d. h. also in anderem Abstande als dem der Oktave und (im Hinblick auf den Comes) der Quinte möglich? Da unser Comes starke Abweichungen vom Dux enthält, so werden wir auch die strenge Nachahmung im Quintabstande noch einmal mit in Frage ziehen. Versuchen wir also die verschiedenen Abstände der Reihe nach:

150. a) i. d. Sekunde.

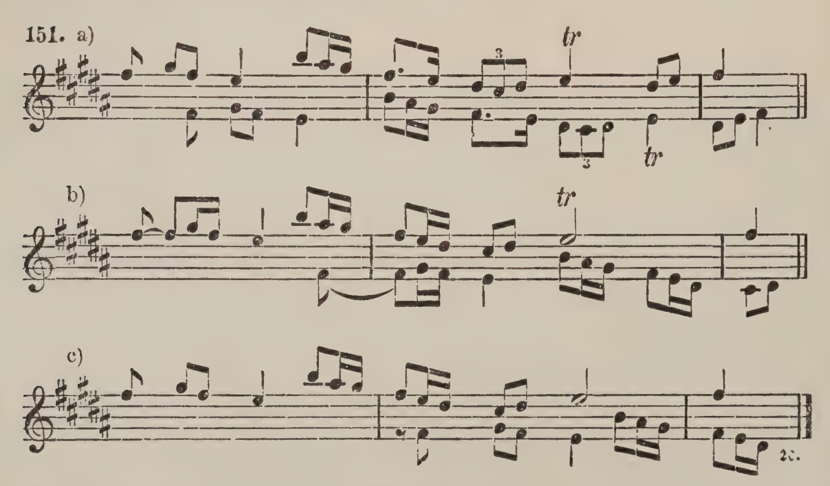



b1) i. d. Terz.
tr
tr
Umk.
tr
tr
b2)
tr
Umk.
tr
b3)
tr
tr
Umk.
tr
c) i. d. Quarte.
tr
Umk.
tr
c2)
tr
tr

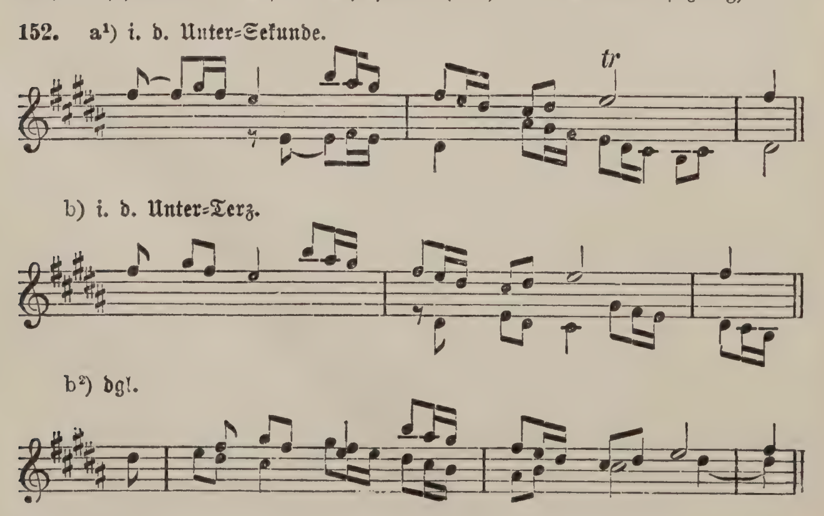


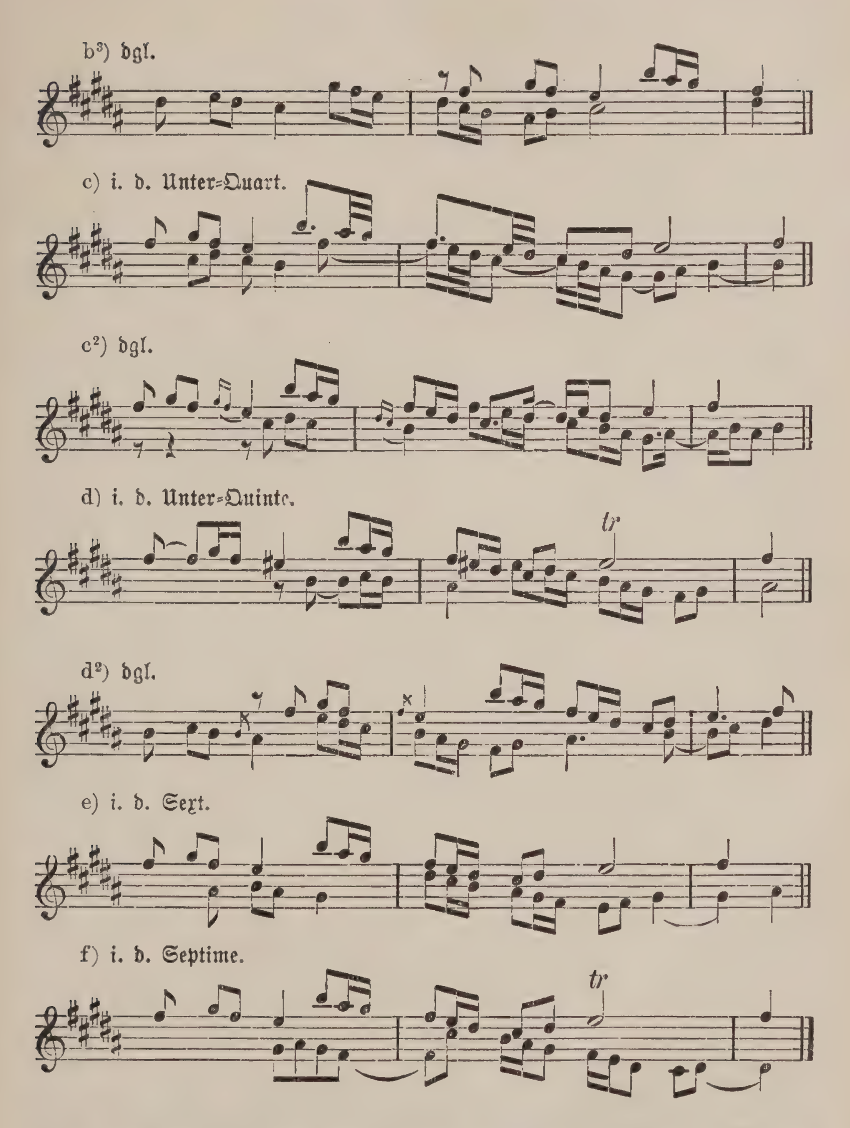
Umk.
tr
tr
d1) i. d. Quinte.
tr
Umk.
tr
d2)
Umk.
e) i. d. Sexte.
tr
Umk.
tr
f) i. d. Septime.
tr
Umk.
tr

Ich denke, das Resultat kann sich sehen lassen; die geringen Veränderungen, welche zur Beseitigung von Parallelen oder frei anschlagenden Septimen notwendig wurden, sind überhaupt kaum zu bemerken. Wir gehen daher weiter zur vierten Frage, ob die Umkehrung des Themas, die ja Bach selbst in der Fuge angewandt hat, aber nicht in Engführung, zur Kombination mit der Originalgestalt des Themas geeignet ist. Natürlich sind die Fig. 147—148 nachgebildeten Kombinationen der Umkehrung mit sich selbst möglich:

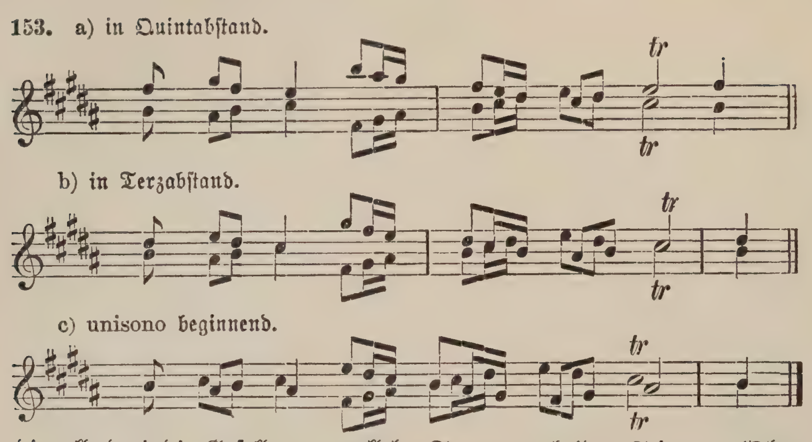


desgleichen solche, die das umgekehrte Thema nach Analogie von Fig. 150 auf verschiedenen Stufen nachahmen (auch in Oktavenversetzung):
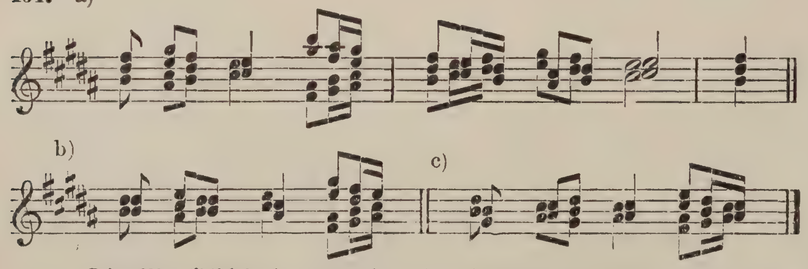




Von den Kombinationen des Themas mit seiner Umkehrung fällt zuerst die in mehreren Formen mögliche auf, welche Thema und Umkehrung gleichzeitig beginnen läßt:



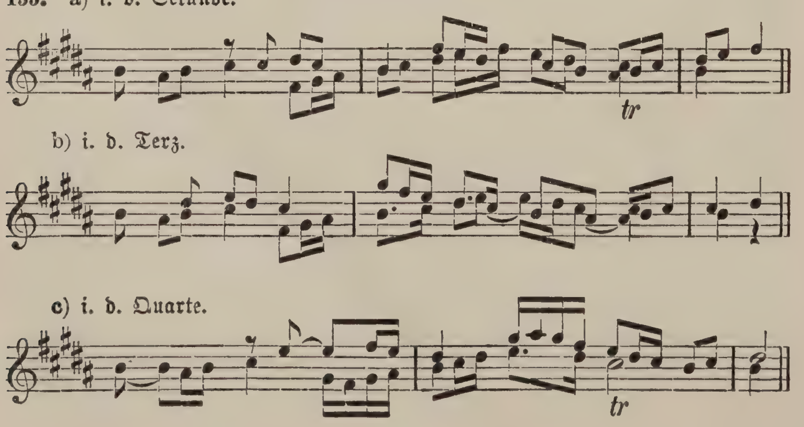
die alle drei die Gesellung paralleler Terzen zu beiden Stimmen (Oberterzen des Themas, Unterterzen der Umkehrung) zulassen:

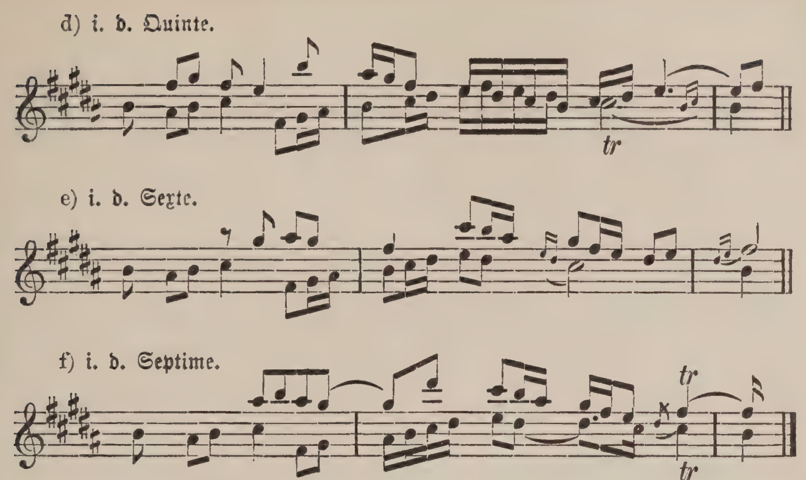
154. a)



Die Möglichkeit der Kombination des Themas mit Umkehrungen in beliebigem Abstande will ich nicht zu erschöpfen versuchen, sondern begnüge mich, für jedes Intervall des Einsatzes von der Sekunde bis zur Septime ein Beispiel anzuführen:

155. a) i. d. Sekunde.





Daß nach solchen Erfahrungen sich auch allerlei Verbindungen des verlängerten oder verkürzten Themas mit seiner Originalgestalt werden bewerkstelligen lassen, kann nicht mehr wundernehmen. Ich betone aber ausdrücklich, daß bei einiger kontrapunktischen Uebung sich dergleichen so ziemlich mit jedem Thema aufstellen läßt, wenn auch nicht so restlos bis zu Ende, sondern nur für kürzere Strecken, welche aber genügen, den Eindruck der Engführung zu machen. Kombinationen des Themas mit der Verlängerung oder Verkürzung sind z. B.:

156. a) Verlängerung.

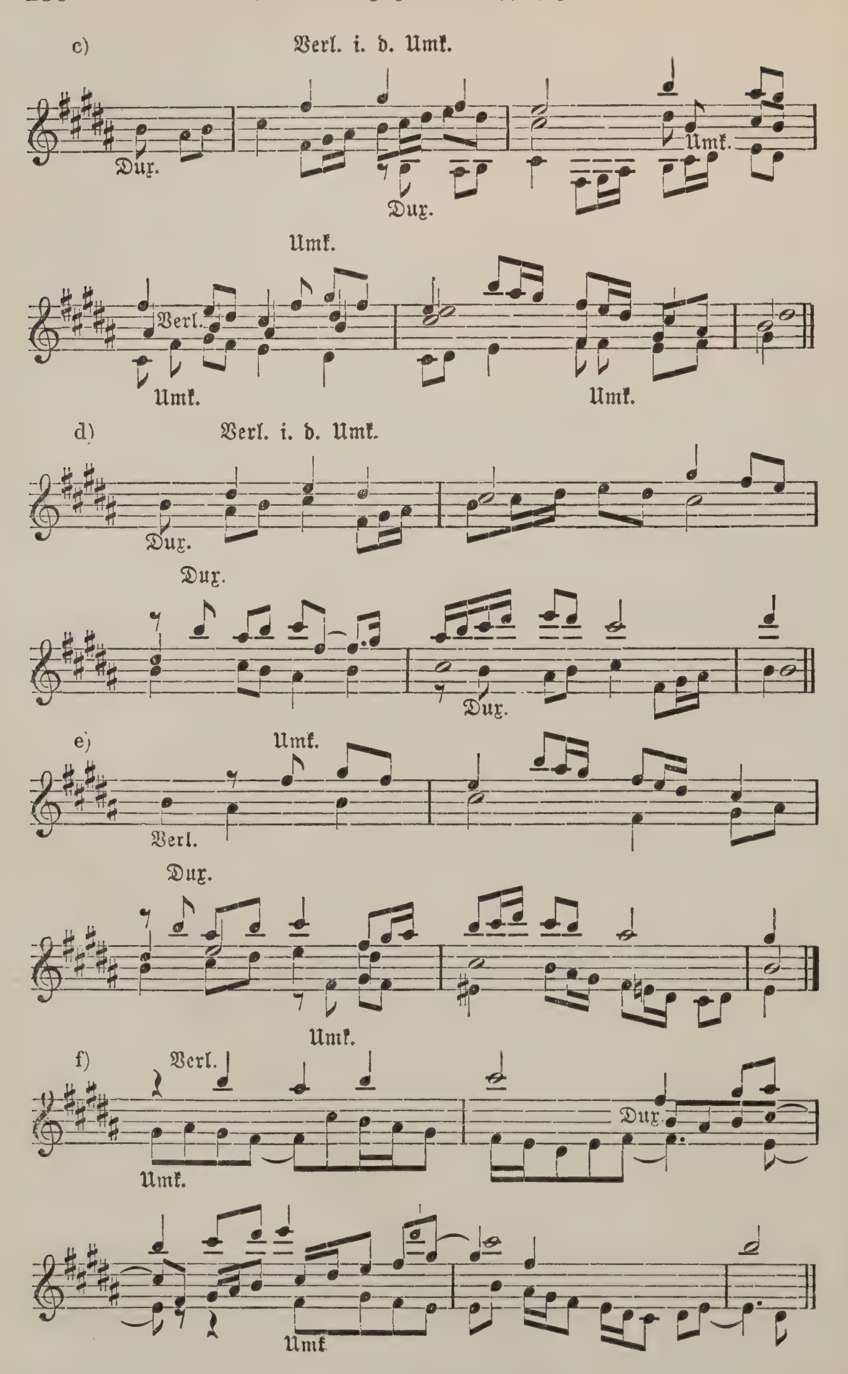
Dux. tr
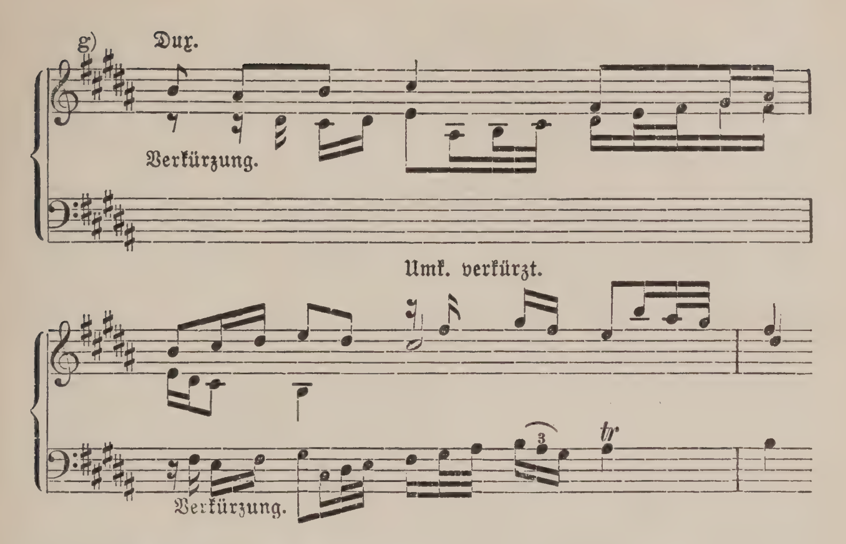
tr Thema. tr

b) Verlängerung.

Thema. Thema.

Thema.


c)
Verl. i. d. Umk.
Dux.
Dux.
Umk.
Umk.
Verl.
Umk.
Umk.
d)
Verl. i. d. Umk.
Dux.
Dux.
Dux.
e)
Umk.
Verl.
Dux.
Umk.
f)
Verl.
Umk.
Dux.
Umk

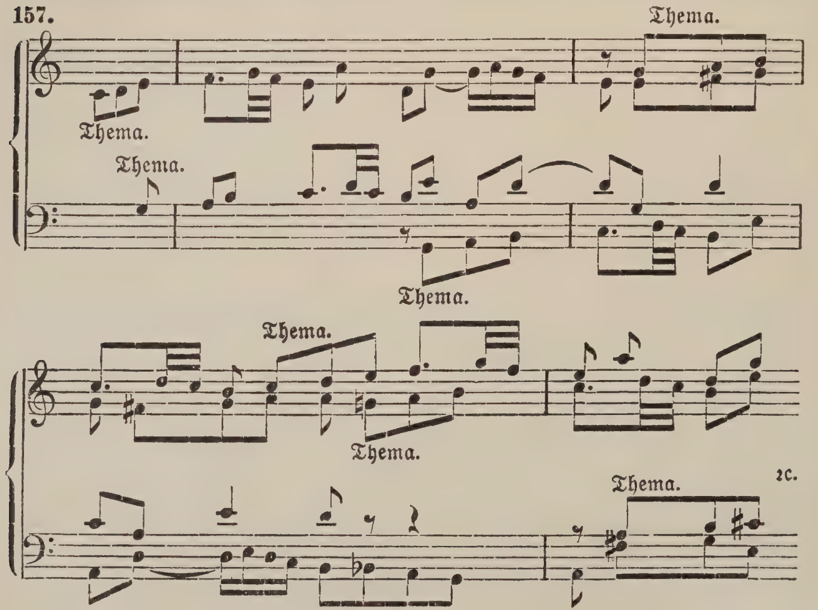


Der ästhetische Wert der Engführungen liegt in der erheblichen Verstärkung des Eindrucks der thematischen Einheitlichkeit der Stimmbewegungen und in dem gleichsam unbändigen Drängen der Stimmen, durch Uebernahme des Hauptgedankens in den Vordergrund zu treten. Sie stellen eine Art Wettkampf der Stimmen um den Vorrang dar, während bei der schlichten Durchführung jede Stimme bescheidentlich abwartet, bis die Reihe an sie kommt.

Wir haben nun vor allem noch einen Blick auf Bachs Praxis bezüglich der Anbringung der Engführungen zu werfen, um uns den Blick frei zu machen für Fälle, wo wir bei eigenen Kompositionen auf ein für dieselben in ähnlicher Weise glücklich veranlagtes Thema wie dieses in H-dur stoßen sollten. Da ist denn nun ganz allgemein zu konstatieren, daß mit Ausnahme der Cis-dur-Fuge des zweiten Teils in keiner Fuge des Wohltemperierten Klaviers die Engführungen früher beginnen als nach der Exposition. Denn die ja als geradezu für den Fugenstil charakteristisch erwiesenen Verschränkungen des Endes mit dem neuen Anfang, die ja schließlich im strengsten Sinne auch noch zu den Engführungen gehören und die in der That in Fällen wie der B-moll-Fuge des ersten Teils ähnlich wirken, kommen hier für uns nicht in Betracht. Doch bestätigt das Wohltemperierte Klavier nicht die Vorschrift der Fugenlehren, daß die Engführung als letzter Schlußeffekt aufzusparen sei. Die fünfstimmige Cis-moll-Fuge bringt allerdings die stärkste Häufung von Engführungen nahe dem Ende. Uebrigens sind bei der Kürze des Hauptthemas (nur 5 Noten) diese Engführungen kaum etwas anderes als die Zusammenschiebungen der B-moll-Fuge und erlangen ihre imponierende Wirkung hauptsächlich

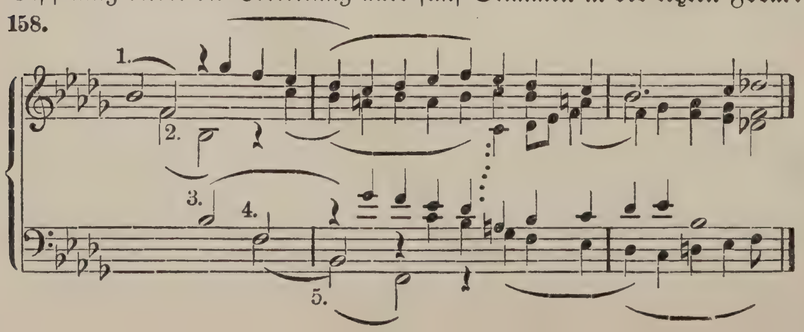
durch das zweite Gegenthema, das dabei gleichfalls mit durchgeführt wird. Die an Engführungen reichste Fuge ist die allererste des Werks (C-dur) mit 20 Themaeinsätzen bei einem Gesamtumfange von 27 Takten (sie hat kein Zwischenspiel). Die Engführungen beginnen unmittelbar nach Schluß der Exposition und gipfeln in der Mitte des Stückes in der Kette:

157.

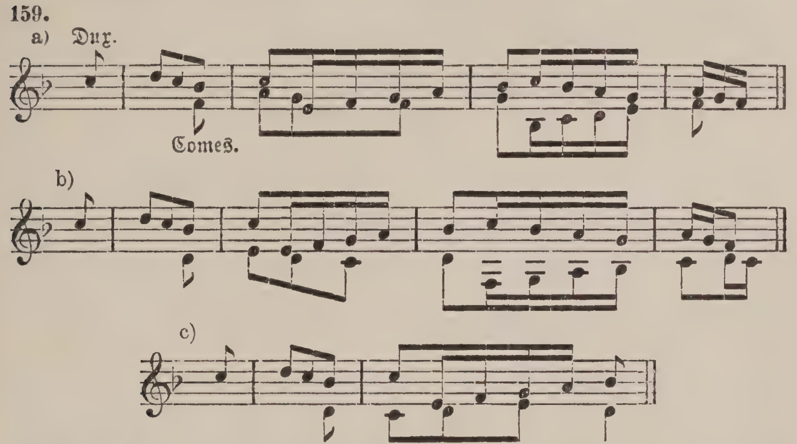


Die Umkehrung, Verlängerung oder Verkürzung des Themas kommen in dieser Fuge nicht zur Anwendung. Auch die erste G-moll-Fuge bringt ihre einzige Engführung (vgl. Fig. 146) nahe dem Ende, weckt aber durch die Häufung der Engführungen der zweiten Hälfte des Themas den Schein von Engführungen fast durch die ganze Fuge. Von Umgestaltungen des Themas macht auch sie keinen Gebrauch. In der B-moll-Fuge des ersten Teils beginnen die eigentlichen Engführungen ebenfalls erst im Schlußteile, wirken aber da nur als weitere Verstärkungen der schon erwähnten Verschränkungen von Ende und Anfang der einzelnen Einsätze, die von Anfang an dominieren. Die Gipfelung bildet die Verkettung aller fünf Stimmen in der letzten Form:

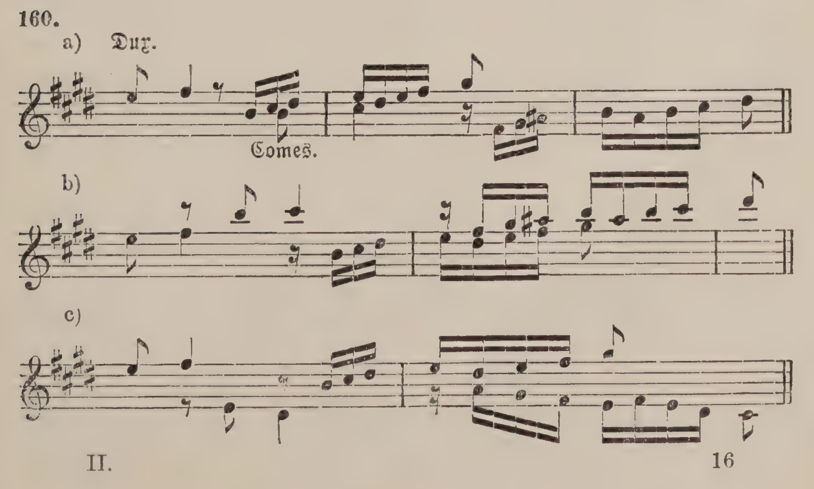
158.

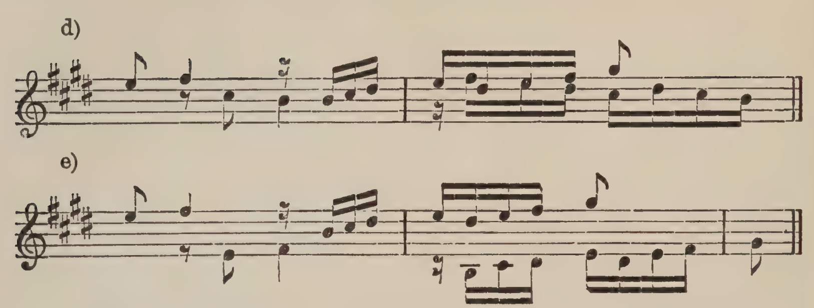


Dagegen steht die einzige Engführung der D-moll-Fuge des zweiten Teils gerade in der Mitte des Werks. Die den Reichtum möglicher Engführungen nur andeutende F-dur-Fuge stellt die nur im Abstande eines Taktes imitierende Kombination ebenfalls gleich hinter die Exposition und giebt dieselbe im Schlußteile wieder ganz auf. Von den möglichen engeren Zusammenschiebungen:



macht sie keinen Gebrauch. Auch in der E-dur-Fuge des ersten Teils sieht es ganz so aus, als habe Bach absichtlich Scheinengführungen an die Stelle wirklicher gesetzt, nämlich die fortlaufende Sechzehntelbewegung mit bald hier, bald dort auftauchenden, an den Anfang des Themas erinnernden Ansätzen zweier Achtel; der Effekt ist in der That ein ganz ähnlicher wie ihn die Ausnutzung der folgenden Möglichkeiten ergeben würde:





Reiche Verwendung der kanonischen Führungen zeigen dagegen die Fugen I: D-moll, Es-moll, G-dur, A-moll und II: C-moll, D-dur, Es-moll, E-dur, B-moll. Von diesen beschränkt sich die D-dur-Fuge auf Engführungen der Originalgestalt des Themas, beginnt aber dieselben bereits in der zweiten Hälfte der Exposition (!) und setzt sie, unterbrochen durch wenige Zwischenspiele und ganz vereinzelte einfache Themaeinsätze, bis zu Ende in immer neuen Formen fort. Die dabei benutzten Abstände sind:

161.

a) i. d. Quinte.

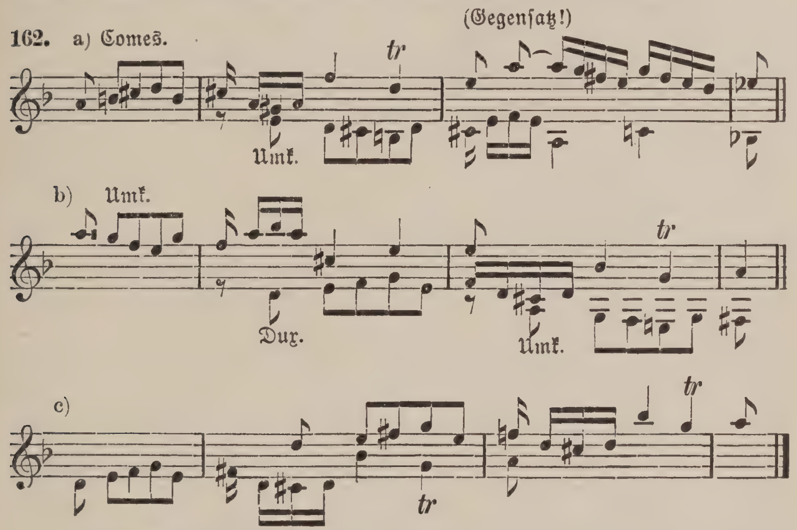
8va bassa

b) i. d. Oktave.

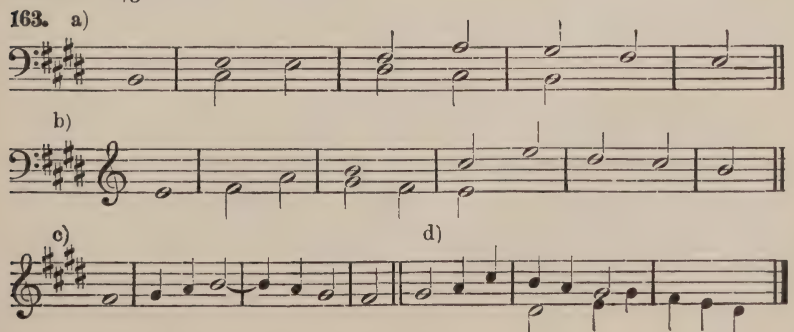
c) i. d. Sexte u. Quarte.

d) i. d. Sexte, Quarte u. Sekunde.

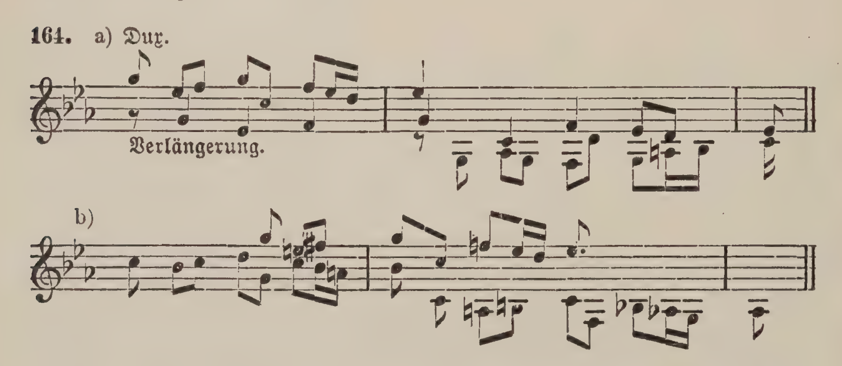
Die D-moll-Fuge des ersten Teils führt auch die Umkehrung in die Engführungen ein und zwar beginnt sie mit diesen Kombinationen sofort nach dem der Exposition folgenden Zwischenspiel und läßt sie bis zum Ende nicht wieder fallen. Die Hauptformen sind:
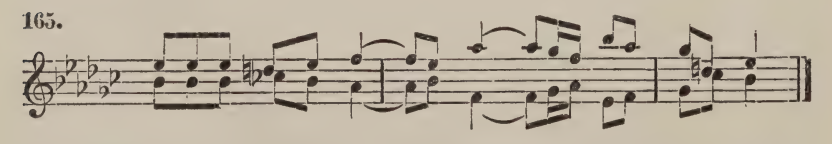


Eine Abgliederung besonderer Teile zur Unterbringung dieser Kombinationen ist auch in dieser Fuge nicht getroffen, vielmehr treten dieselben einfach an die Stelle gewöhnlicher Einsätze und im Wechsel mit solchen auf, wie in den andern vorher angeführten Engführungsfugen. Auch die E-dur-Fuge des zweiten Teils geht direkt nach der Exposition zur Entwicklung von Engführungen des Themas in gerader Bewegung über (163 a-b), gerät dann in ein etwas unruhiges Fahrwasser durch Einführung einiger durchgehenden Noten in das Thema (163 c ohne Engführung), sodaß ein Uebergang gefunden ist zur Einführung des Themas in der Verkürzung (163 d), nach welcher die ruhigen Bildungen von 163 a wieder aufgenommen werden:



Dagegen zeigt die C-moll-Fuge des zweiten Teils bereits eine deutliche Scheidung des einfachen ersten (gerade die Hälfte ausmachenden) Teils und des den Kombinationen gewidmeten zweiten. Ein Ganzschluß in G-dur markiert in positivster Weise den Eintritt des neuen Teils, der gleich als erste Ueberraschung den Dux in der Verlängerung bringt mit der Originalgestalt und der Umkehrung als Kontrapunkt (164 a), worauf eine strenge Engführung des Originalthemas durch alle drei Stimmen folgt (164 b) und weiterhin ein paar weniger intrikate Kombinationen, sodaß die Gipfelung nicht am Ende, sondern in der Mitte liegt.

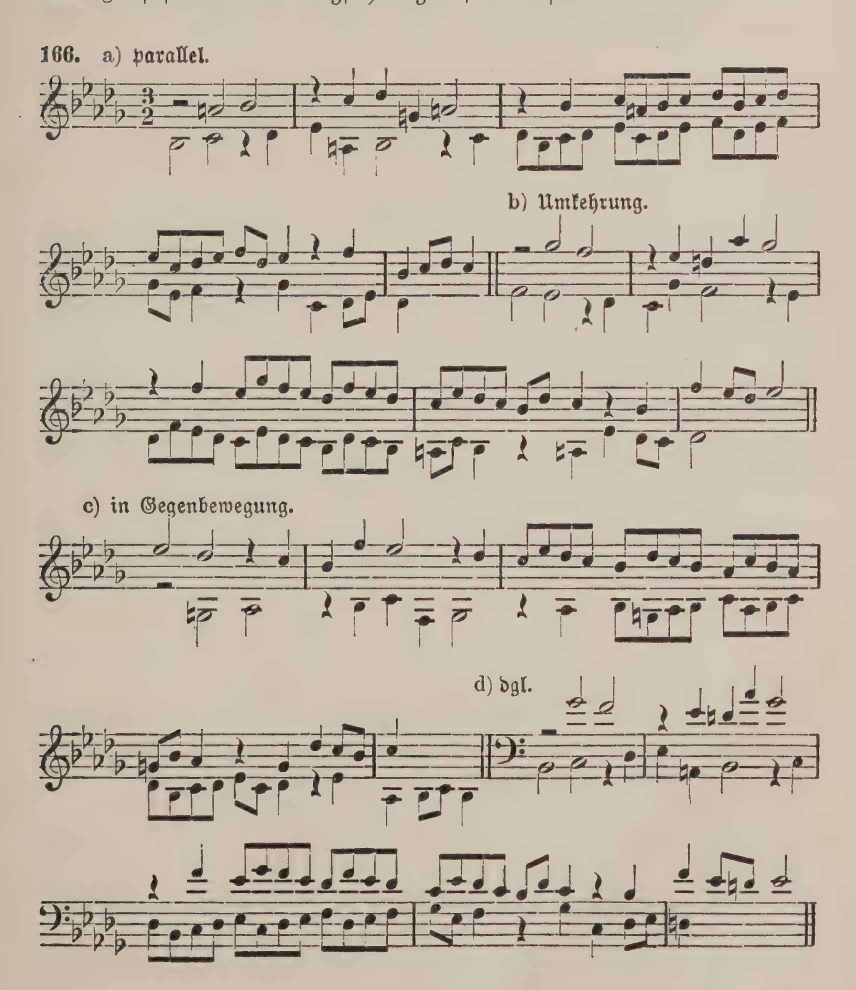


Auch die Es-moll-Fuge des zweiten Teils gliedert für die Kombinationen einen zweiten Teil ab, der sich durch einen Ganzschluß auf es+ bemerklich macht. Aber die drei letzten Achtel des Alt in dieser Klausel sind bereits Auftakt des nun zunächst durch die drei Unterstimmen in Engführung gebrachten Themas. Auch hier verschwinden die Engführungen wieder und nur der Schluß bringt noch etwas besonderes, nämlich das Thema kombiniert mit seiner Umkehrung (gleichzeitig):

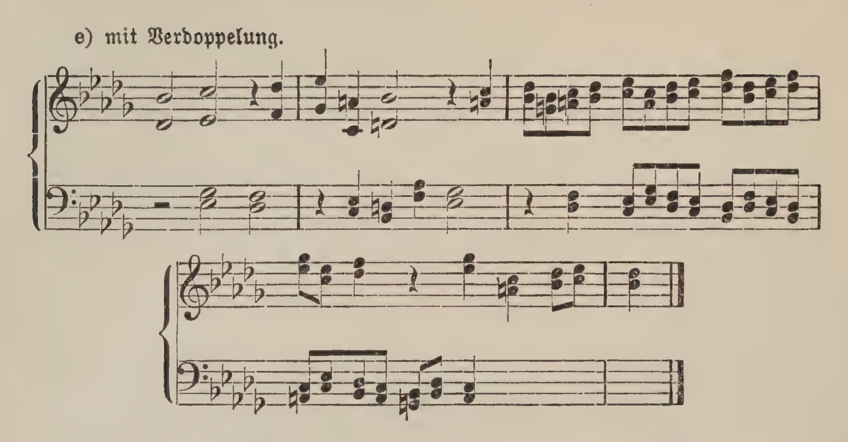


Fünf durch den Inhalt deutlich gesonderte Teile zeigt die große B-moll-Fuge des zweiten Teils; der erste begreift die zufolge der Länge des Themas ziemlich umfangreiche Exposition nebst Modulation nach Des-dur und Ganzschluß; hier verstummt der Baß und zwei leichter geartete Takte führen schnell zur Haupttonart zurück. Der nun beginnende zweite Teil bringt zwei Engführungen des Themas in gerader Bewegung. Die Modulation wendet sich nach As-dur (abermaliger Ganzschluß). Nun verstummt der Sopran und nach zwei zur Haupttonart

zurückführenden freien Takten beginnt der dritte Teil, der zunächst schlicht das umgekehrte Thema einführt und in allen vier Stimmen ohne Engführung bringt (und zwar mit Beantwortung in der Unterquinte!). Vier freie Takte schließen diesen Teil und wenden die Modulation wieder nach B-moll. Der vierte Teil bringt zwei Engführungen des umgekehrten Themas. Der Schlußteil, der nur durch zwei Takte vom vierten geschieden ist, bringt Engführungen des Themas mit seiner Umkehrung, zuletzt beide mit Sext- bezw. Terzverdoppelungen. Die Hauptformen der Engführungen sind diese:



e) mit Verdoppelung.



In ähnlicher Weise gliedert sich die dreistimmige Es-moll-Fuge des ersten Teils in fünf die Künstlichkeit fortgesetzt steigernde Teile. I. Exposition: ohne Engführungen, mit einem überzähligen Baßeinsatz und längerem Zwischenspiel, das in B-moll (Dominante) schließt. Auf den Schlußwert setzt der II. Teil ein, der nur Engführungen des Themas in gerader Bewegung bringt. Die Modulation wendet sich nach As-dur, Des-dur und Ges-dur (Parallele). Auf den Schluß in dieser Tonart beginnt der III. Teil; derselbe führt das umgekehrte Thema durch und zwar in Ges-dur, As-moll und Es-moll (mit Halbschluß auf b^7). Der IV. Teil bringt Engführungen des umgekehrten Themas, zwischen die auch noch eine dreifache des Themas in seiner Originalgestalt tritt, die aber nicht zu Ende geführt wird (Tonarten Es-moll, As-moll, Es-moll, Ges-dur); noch einmal vereinfacht sich der Satz mit einem simplen Vortrage des Dux in hohem Sopran, der sich fast zwei Oktaven in freiem Nachspiel herabsenkt zum formellen Halbschlusse auf b^+. Der imponierende letzte V. Teil bringt nacheinander in allen drei Stimmen in der Reihenfolge Baß (As-moll), Alt (Ges-dur), Sopran (Es-moll) das Thema in der Verlängerung, fortgesetzt umspielt vom Thema und seiner Umkehrung in den ursprünglichen Werten. Aus Raumrücksichten muß ich mir versagen, auch hier die Kombinationen in Noten zu verzeichnen. Die gleiche Beschränkung ist nötig bezüglich der langgestreckten Fugen in G-dur und A-moll im ersten Teile, deren erste nach Durchführung des Themas in der Originalgestalt zuerst als zweiten Teil eine Durchführung des umgekehrten Themas (wiederum in der Haupttonart und Dominante), sodann als dritten Teil eine zwischen Hauptform und Umkehrung wechselnde in E-moll und H-moll bringt, und erst im vierten Teile zu Engführungen übergeht, zunächst in gerader Bewegung (D-dur) und nach einem einfachen Vortrage des umgekehrten Themas (G-dur) als Schlußeffekt in der Haupttonart das umgekehrte Thema in Baß und mit

einem Takte Abstand die Originalgestalt in den beiden Oberstimmen in Terzen und Sexten. Die Teile der vierstimmigen A-moll-Fuge sind: I. Exposition (Haupttonart und Dominante, Schluß in E-moll); II. Durchführung der Umkehrung (A-moll, D-moll, F-dur, Schluß in A-moll); III. Engführungen des Themas in gerader Bewegung (A-moll, E-moll, A-moll, C-dur); IV. Engführungen des umgekehrten Themas (D-moll, G-dur, C-dur, A-moll), die sich nach einer Engführung des Originalthemas (in D-moll) noch fortsetzen (in D-moll und F-dur); V. Engführungen des geraden und des umgekehrten Themas (D-moll und A-moll).

Ich denke diese Betrachtungen genügen, den Schüler zur Ausführung der

Einundzwanzigsten Aufgabe

zu befähigen, welche ihm frei giebt, neue Fugen oder auch Umarbeitungen und Erweiterungen früherer Entwürfe durch Einführung von Engführungen interessanter zu gestalten. Unsere Muster sind so mannigfaltige gewesen, daß er weiterer Vorschriften nicht mehr bedarf. Der Wahn, daß Fugenkomposition schematische Arbeit sei, ist, denke ich, für immer verflogen. Angesichts der unerschöpflichen Fülle der Möglichkeiten wird der angehende Künstler sich stets im Besitze voller Freiheit der Disposition fühlen. Auch diese Fugen seien noch instrumentale (für Streichquartett, Klavier oder Orgel). Es gilt vorläufig noch, mit allen Kräften die Errungenschaften der kontrapunktischen Studien allseitig verwerten zu lernen und zu befestigen. Dazu sind Arbeiten für solche Besetzung entschieden die zweckmäßigsten. Solche für Singstimme ohne oder gar mit Begleitung erfordern noch spezielle Erwägungen, durch welche wir vorerst die Entwickelung der Technik nicht aufhalten wollen.

§ 10. Die Doppelfuge (Fuge mit mehreren Subjekten).

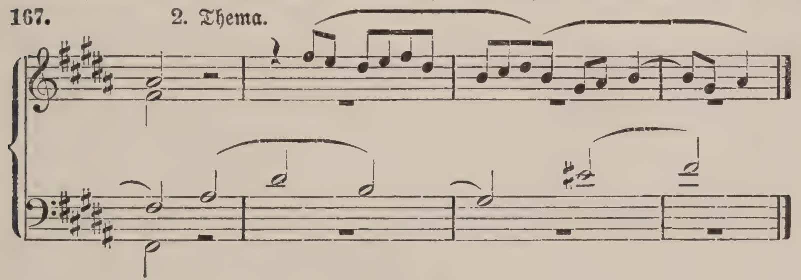
Wie ich schon gelegentlich der Besprechung des festgehaltenen Gegensatzes anmerkte, nennen viele schon diejenigen Fugen Doppelfugen, welche außer dem eigentlichen Thema auch dessen Hauptkontrapunkt als getreuen Genossen bis zu Ende konservieren. Nimmt man diese Definition an, so sind sehr viele Fugen Bachs Doppelfugen. Freilich ist es schließlich aber eine wertlose Pedanterie, den konservierten Gegensatz als zweites Subjekt nur dann anzuerkennen, wenn er sogleich mit dem Dux als Kopf der Fuge einsetzt. Fugen wie die fünfstimmige Cis-moll des Wohltemperierten Klaviers scheiden dann aus der Sphäre der Doppelfugen aus und Miniaturen wie manche Nummern von Bachs dreistimmigen Inventionen rücken in dieselbe ein. Der Name thut ja zwar schließlich nicht viel zur Sache; aber ich meine

doch, man sollte unter einer Doppelfuge streng dem Wortsinne entsprechend ein Werk verstehen, in welchem zwei oder mehr Themen nach Fugenart behandelt und durchgeführt, d. h. selbständig durch die Stimmen geführt werden, eine den Regeln entsprechende Beantwortung erfahren, auch wenigstens einmal allein (ohne Kontrapunkt) auftreten und sich da als Gebilde von Charakter und bestimmter Physiognomie erweisen. Ob die zwei, drei oder vier Themen gleich zu Anfang zusammen auftreten und erst weiterhin auseinander genommen und selbständig bearbeitet werden, oder ob sie zuerst einzeln auftreten und erst später zusammengefaßt werden, ist schließlich ein Unterschied des Aufbaues, für den rein praktische Gesichtspunkte im Einzelfalle entscheidend sind. Eine Vereinigung mehrerer vorher einzeln vorgestellten Themen zu einem einzigen mehrstimmigen Satze wird natürlich ganz anders gewürdigt als derselbe mehrstimmige Satz zu Anfang eines Werks, das nachher die lebenskräftigen Eigenschaften der den Einzelstimmen übertragenen Melodien erweisen soll. Deshalb ist die beliebteste und bewährteste Form der Doppelfuge die zunächst die Themen einzeln durchführende und erst später das eine als Kontrapunkt des andern enthüllende. Man wird nicht viele Doppelfugen ausfindig machen können, in denen nicht das eigentlich die ursprüngliche Erfindung bildende Thema sofort kenntlich wäre. Aber wenn ein Thema als das überlegenere, dominierende hervortritt, so wird, wenn es gleich zu Anfang der Fuge mit einem Gegenthema als Gesellschafter auftritt, die untergeordnete Stellung des letzteren sogleich feststehen und daher dessen separate Durchführung niemals das volle Interesse wecken, als wenn es allein zuerst durchgeführt worden wäre. Mit anderen Worten, die eigentliche Normalordnung für den Aufbau der Doppelfuge ist doch die, welche Bach in den Doppelfugen der Kunst der Fuge eingehalten hat: es tritt zu Anfang der Fuge ein Thema auf, das für längere Zeit allein das Interesse beschäftigt, später aber sich als Kontrapunkt eines anderen erweist, dessen bedeutsame Physiognomie ihm die erste Stelle zuweist. Wenn auch in der Kunst der Fuge weniger die absolute größere Bedeutsamkeit als vielmehr die Bekanntheit aus den anderen Nummern des Werks her diesem Hauptthema das Relief giebt, so ist das schließlich doch nichts anderes als jedes andere besondere pretium affectionis, das ein anderweit bekanntes Thema haben kann (z. B. eine Choralzeile oder ein Stück eines Volkslieds u. s. w.). Immerhin darf ein solches Thema in Parallele gestellt werden mit einem für sich durch auffallenden Reichtum des Ausdrucks hervorstechenden. In sämtlichen Fugen des Wohltemperierten Klaviers ist das den Anfang bildende Thema bis zu Ende Hauptsache, sodaß eine wirkliche Doppelfuge in dem eben entwickelten Sinn in dem ganzen Werke überhaupt nicht vorkommt; höchstens könnte man das vielleicht für das Es-dur-Präludium (!) des ersten Teils in Anspruch nehmen. Als Doppelfugen kommen, wenn man von der obigen Einschränkung des Begriffs absieht,

also in dem gemeinüblichen Sinn überhaupt in Betracht die Fugen I. Cis-moll, Es-dur (Präludium) und II. Fis-moll, Gis-moll, H-dur. Freilich kann man sich der Erkenntnis kaum verschließen, daß Fugen, die wie die in G-dur und A-moll im ersten und die in B-moll im zweiten Teile die Umkehrung des Themas in einem abgesonderten Teile regelmäßig durchführen und sie dann mit dem Originalthema kombinieren, wie wir im vorigen Paragraphen ausführlich nachgewiesen haben, dem Schema der strengen Doppelfuge viel näher kommen als die Fugen mit beibehaltenem oder nachträglich aufgestelltem Gegensatz.
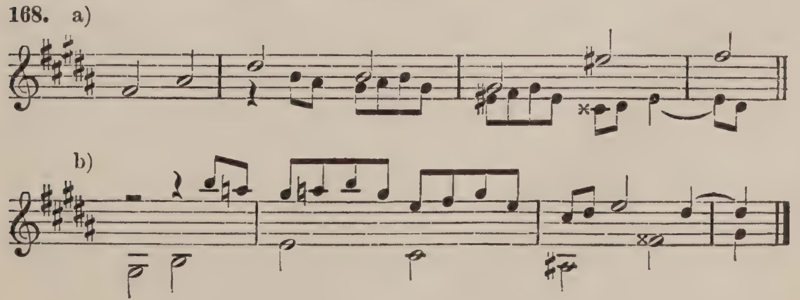
Beginnen wir mit der zweiten H-dur-Fuge (vgl. Fig. 118), so bringt dieselbe nicht zu Beginn der zweiten Durchführung, sondern erst mit deren zweitem Themavortrag (Tenor) im Sopran einen glatt in Achteln laufenden Gegensatz, der fortan neben dem Hauptthema in hervorragender Weise das Interesse in Anspruch nimmt, mit dem Range eines neuen Themas, eines Kontrasubjekts auftritt. Da auf die Anfangsnote dieses Tenoreinsatzes alle übrigen Stimmen vorübergehend verstummen, so tritt dieser Einsatz sehr bedeutsam hervor und der neue Kontrapunkt, der nach drei Vierteln Pause anhebt, fällt wirklich auf:

167.



Seine Bedeutung wächst dadurch, daß er nun für eine Weile allein verarbeitet wird, indem ihn direkt anschließend der Baß (in H-dur) und abermals der Sopran (hoch, ebenfalls in H-dur) reproduzieren. Alsdann gesellt er sich wieder dem Hauptthema, aber mehrmals mit verändertem Abstande, nämlich (das Hauptthema als seine Tonlagen wahrend vorgestellt) in die Unterquinte und in die Oberterz versetzt (letzteres mit Beginn um eine Halbe früher):

168.
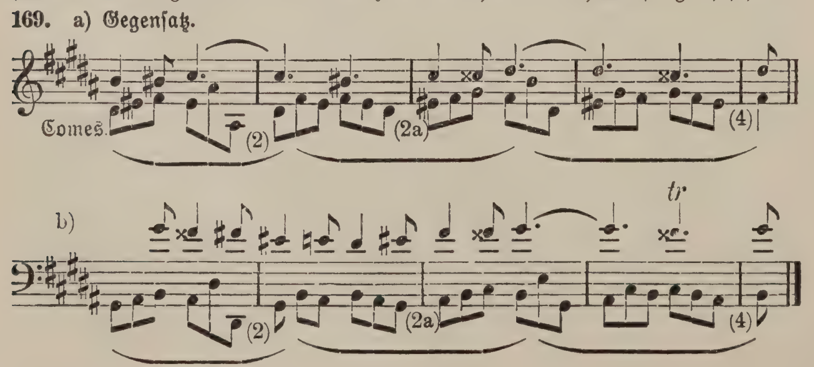


Daß durch diese Versetzungen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts der Duodezime und der Dezime die Harmonie stark beeinflußt wird, bleibe nicht unbemerkt.

Die Rolle, die dieses zweite Thema gegenüber dem ersten spielt, hat ein Analogon zu der des Staccato-Kontrapunkts der Fis-dur-Fuge des ersten Teils; ja für mein Gefühl rivalisiert letzterer viel stärker mit dem Thema selbst als hier das zweite Thema trotz seiner Fugierung. Deshalb kann ich in dem Stück eine wirkliche Doppelfuge nicht sehen, wohl aber eine wunderschöne Fuge, die einen wirkungsvollen Gegensatz nicht bereits zum ersten Auftreten des Comes, sondern erst später bringt. Die Wirkung ist nicht wesentlich verschieden von der in der großen Cis-moll-Fuge (vgl. Fig. 125 und 126), wo der in Achteln laufende neue Gegensatz ähnlich vorbereitet einsetzt, aber nicht selbständig für sich fugiert wird. Ich möchte dieser selbständigen Fugierung darum keine allzugroße Bedeutung beilegen, wenn sie nicht vor der Kombination mit dem Hauptthema erfolgt. In der Cis-moll-Fuge macht übrigens vielmehr das dritte als das zweite thematische Motiv den Eindruck eines selbständigen Themas (Fig. 126 in der Oberstimme). Daß thatsächlich beide nur Umbildungen des ersten und zweiten Gegensatzes sind, habe ich bereits genügend betont. Daß, abgesehen von solchen formalen Fragen der Einführung, die Cis-moll in ihrem ferneren Verlauf mit den allergrößten wirklichen Doppelfugen siegreich konkurriert, steht freilich außer Zweifel.
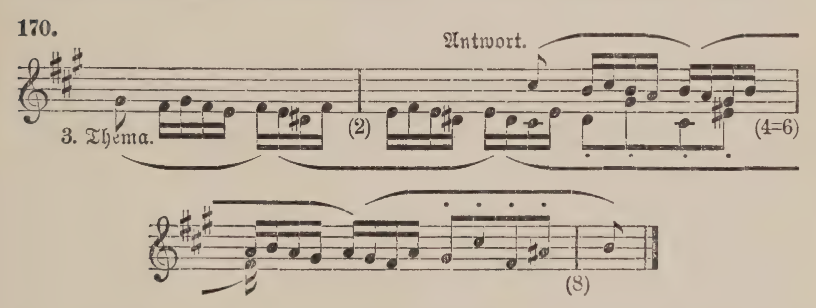
Das Prinzip der markierten Einführung und selbständigen Durchführung des zweiten Themas bringt die Gis-moll-Fuge des zweiten Teils bestens zur Geltung. Ein förmlicher Halbschluß auf dis$^+$ mit Triller des Basses von einem Takt Länge auf E vor Hinabtreten in das Dis macht ein Uebersehen der Teilbegrenzung unmöglich (auch den dritten Teil zeigt ein solcher Halbschluß mit über zwei Takte sich erstreckendem Baßtriller auf dis an). Das zweite Thema hat auch insofern Physiognomie, als es durch und durch chromatisch ist. Allein auch hier steht seine Provenienz aus dem ersten Kontrapunkte außer Zweifel und in der Kombination mit dem ersten Thema verschwindet es so unzweifelhaft in der Rolle eines Kontrapunktes, daß bei einiger Bekanntschaft mit der Fuge seine Bedeutung als koordiniertes zweites Thema durchaus fraglich scheint:

169. a) Gegensatz.



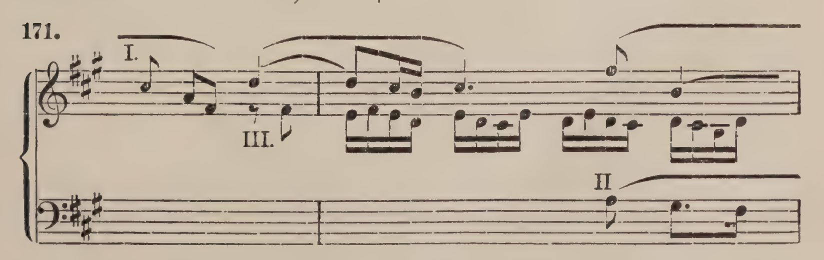
Die selbständige Durchführung des zweiten Themas hat deshalb doch eigentlich einen episodischen Charakter, wirkt wie ein weit ausgeführtes Zwischenspiel; daß dasselbe statt der gewöhnlichen freien Imitation die strengere der Fugierung annimmt, ändert den Eindruck nicht wesentlich. In noch höherem Grade tritt diese episodische Wirkung von Durchführungen zweier Gegenthemen hervor in der Fis-moll-Fuge des zweiten Teils, die also eine Tripelfuge vorstellt. Diejenige des zweiten Themas würde ganz übersehen werden, wenn sie nicht durch breiten Ganzschluß in A-dur vorbereitet wäre; die Kleinheit und der unbedeutende Inhalt des zweiten Themas läßt doch dasselbe allzusehr gegen das bedeutsame erste zurücktreten. Das dritte Thema tritt zwar unter der Schlußklausel in Cis-moll, die seinen Eintritt markiert, ähnlich wie der neue Gegensatz der zweiten H-dur- und ersten Cis-moll-Fuge mit großer Energie auf, verdankt aber einen Teil seiner Wirkung einem Element, das bei seiner Kombination mit dem Hauptthema verschwindet, nämlich den energischen Achteln seiner zweiten Hälfte:
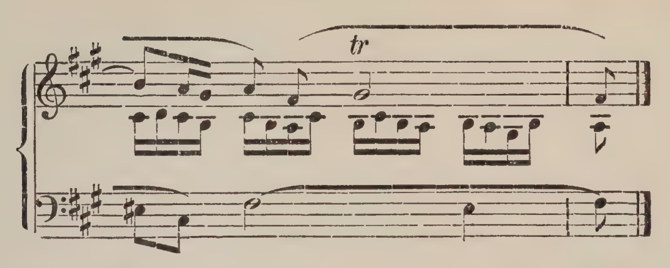
170.



Versteht man diese nicht als zugehörig, sondern springt sofort beim Einsatz der Antwort zu dieser als Hauptsache über, wie das die nachherige Verbindung mit dem Hauptthema bedingt, so ist auch hier das Ergebnis wieder dasselbe, die Fuge hat nun ein Thema und außerdem zwei Kontrapunkte, denen der Komponist durch besondere Durchführung erhöhtes Interesse verleiht. Zu einer Koordinierung der Themen aber kommt es nicht, vielmehr wirken die Sonderdurchführungen der Nebenthemen nur als Episoden. Die Schlußkombination der drei Themen ist:

171.





Das gleichzeitige Auftreten zweier auf thematische Bedeutung Anspruch erhebenden Ideen gleich zu Anfang der Fuge, für das wir schon einige Beispiele gegeben haben (Fig. 116g [Veracini], 116q [Missa solemnis], 116r [Cherubini Requiem], 142 [Bach, Orgelfuge H-moll]), koordiniert allerdings in zweifelloser Weise die beiden Themen, vorausgesetzt, daß nicht eines derselben doch zu unzweideutig sich als Kern vorstellt, an den das andere nur kontrapunktierend ansetzt. Unter solcher Voraussetzung mag man Fugen solcher Konstruktion den Namen rechter Doppelfugen zugestehen, sofern sie zwei Fugen sogar zu unlöslicher Einheit verstricken, wenn sie von Separatdurchführungen der Einzelthemen ganz absehen. In der Vokalfuge kann durch Verschiedenheit des Textes für die zwei Themen deren Koordinierung mit großer Bestimmtheit durchgeführt werden. Dadurch daß zwei zusammen eintretende Themen sogleich zwei Stimmen mit Beschlag belegen, wird die Technik eines solchen Anfangsteils (bezw. in einer die Themen einzeln durchführenden echten Doppelfuge diejenige des eine Kombination zweier Themen bringenden späteren Teils) eine von derjenigen der gemeinen Exposition verschiedene. Verfügt die Fuge über vier Stimmen, so ist eigentlich mit der ersten Beantwortung durch ein zweites Stimmenpaar die Exposition geschlossen. Etwas ähnliches fanden wir in den Engführungsfugen, z. B. der B-moll-Fuge des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers, die mehrere Teile aufwies, welche mit zwei solchen Kombinationen eine ganze Durchführung bestritten. Auf der andern Seite erfordert aber doch das Prinzip der gleichen Bedenkung aller Stimmen auch, daß jedes der beiden Themen alle Stimmen durchläuft. Strenger Schematismus würde also zunächst folgende Ordnungen an die Hand geben. (S = Sopran, A = Alt, T = Tenor, B = Baß, I = erstes, II = zweites Thema.)

a) S . . . I II
A I . . . II . . .
T . . . II . . . I
B II . . . I . . . .

b) S . . I . . . II
A . . . . I II
T . . II . . . . I . . .
B . . . . II . . . I

c) S . . . I . . . II
A . . . II . . . I
T I . . . . II . .
B II . . . I . . .

d) S . . . I II
A I . . . . II . . .
T II . . . . I . . .
B . . . II I

e) S I . . II . . . . .
A . . I II
T . II I
B II . I . . . .

wobei, da beide Themen als gleichzeitig beginnend und koordiniert angenommen sind, die weiteren Unterschiede nicht in Betracht gezogen

wurden, welche die Vertauschung von I und II zu Anfang ergiebt. Hier hat jede der vier Stimmen in einer solchen vollständigen Durchführung nach einander beide Themen. Die rigorose Durchführung eines solchen Schemas stößt aber gelegentlich auf praktische Hindernisse (Ueberschreiten des Umfangs der Singstimme, Unspielbarkeit bei Klavier- oder Orgelfugen oder aber verwirrendes Kreuzen der Stimmen). Deshalb wird man in der Doppelfuge noch weniger als in der einfachen einen schlimmen Verstoß darin erblicken, wenn einmal eine Stimme stärker mit Einsätzen der Themen bedacht wird als andere. In Bachs H-moll-Orgelfuge (Fig. 142) ist die Stimmenfolge diese:

S	..II....	Zwischenspiel	...	Zwischenspiel	...I	Zwischenspiel	I ...	Zwischenspiel	....	Zwischenspiel	...I..II..I	4 I 2 II
A	I		I		...II		...II		I ...		..I...II....	4 I 3 II
T	II...I		II		I...		II...		II II		.I..II	3 I 6 II (!)
B	..I II		...		II...		...I		...I		I...II...II	4 I 4 II
											Engführung	
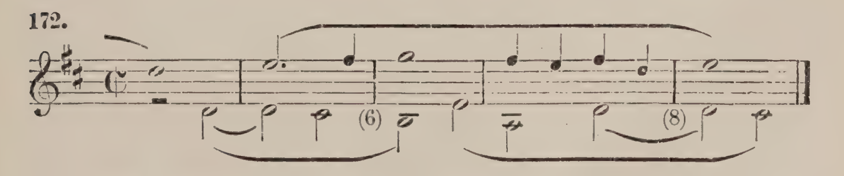
Doch wird schwerlich jemand etwas von der ungleichen Bedenkung der Stimmen (Sopran 6, Tenor 9 Themavorträge) bemerken, wenn er dieselben nicht nachzählt und ausrechnet.

Zu den Doppelfugen dieser Art zählen auch Bachs D-dur-Allabreve und die D-moll-Kanzone für Orgel. Das Allabreve geht insofern schnell vom strengen Schematismus ab, als es dem Sopran sofort nach dem ersten das zweite Thema giebt, desgleichen dem Tenor, sodaß die ersten Einsätze sind:

S	I II	Zwischenspiel	
A	II ...		II ꝛc.
T	... I II		
B	 I		I

Indessen ist die Haltung beider Themen eine so ruhige, daß von einem eigentlichen Gegensatze derselben nicht wohl gesprochen werden kann und daher auch das Fehlen des einen oder des andern kaum auffällt. Als Grundform der Kombination hat die des Anfangs zu gelten:
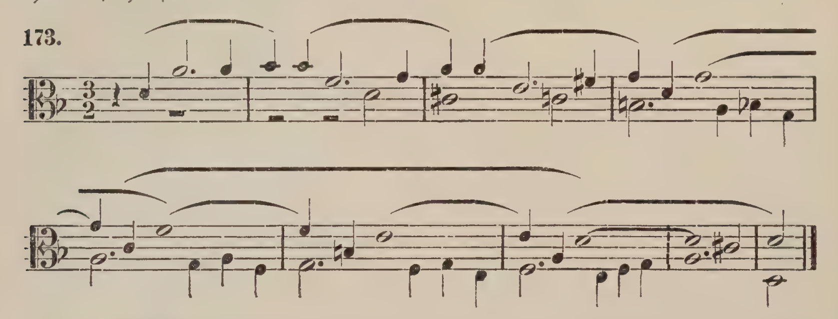
172.



Die Kanzone verrät noch die italienischen Vorbilder des 17. Jahrhunderts in der Abgliederung eines Teiles im Tripeltakt, der den im geraden Takte stehenden ersten Teil frei umformt. Der erste ist eine vierstimmige einfache Fuge, die bereits als ersten Gegensatz den chromatischen Kontrapunkt findet, welcher in dem als Doppelfuge auftreten-

den Teile im Tripeltakte gleich mit dem Thema auftritt. Das Doppelthema sieht so aus:

173.



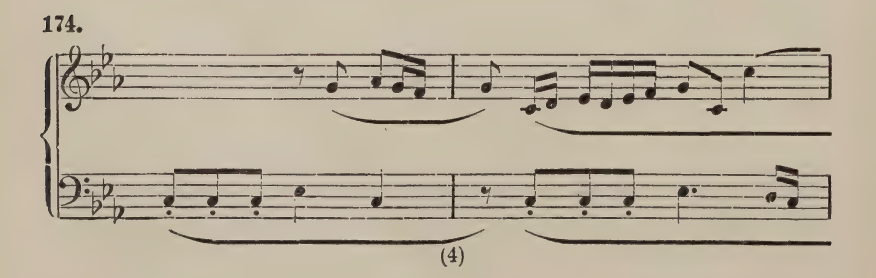
Die Stimmenpaare ergänzen sich in der Mehrzahl der Durchführungen ziemlich streng:

S	. . . I	. . . II	. . .	I	II . . .	I II	II*
A	I . . .	II	II	. . .	I . II	. . . I . . .	. .
T	II . . .	. . . I . .	. . .	. .	. . . I	. . . II . . .	I
B	. . II	I . . .	I	II	. . .	 I	. . .

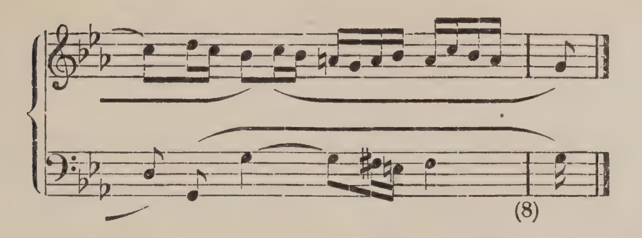
Wir kommen nun zu den breiter angelegten **Doppelfugen im strengsten Sinne**, die erst zwei selbständige Fugen nach einander bringen und dann deren Kombination mittels Kontrapunktierung des einen Themas durch das andere vollziehen. Ein Belegbeispiel ist da Bachs C-moll-Orgelfuge über ein Thema von **Legrenzi** (Spitta, Bach I, 421 f.). Der erste Teil führt das gehaltenere erste Thema (in Achteln und Vierteln) zuerst allein 36 Takt lang durch und endet mit **Halbschluß** auf g^{+}; dann folgt eine 34 Takte lange Durchführung des Gegenthemas, die einen breiten **Ganzschluß** in C-moll macht. Der dritte Teil kombiniert beide Themen noch durch weitere 30 Takte, worauf vier Takte freie Coda das Werk abschließen. Der weitere virtuose phantasieartige Anhang von 15 Takten gehört wohl schwerlich zu dem Werke, das Spitta für ein ziemlich frühes hält und zwar hauptsächlich wegen der vielen, die einzelnen Themavorträge trennenden Ganzschlüsse.

Die Kombination beider Themen hat dieses Aussehen:

174.



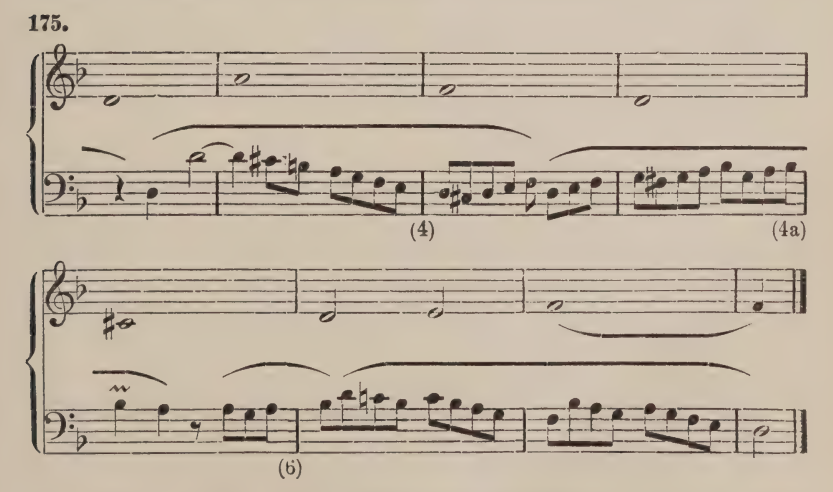
(4)



Die Verteilung an die Stimmen ist ziemlich streng, jedoch nicht pedantisch; das Doppelthema erscheint noch siebenmal, das zweite Thema im Pedal stets wie schon im zweiten Teil etwas vereinfacht (in der Legrenzischen Originalgestalt?).

Die Muster-Doppelfugen der „Kunst der Fuge" machen zum Teil Gebrauch von den künstlichen Versetzungen in der Duodezime und Dezime, denen das folgende Kapitel gewidmet ist. Abgesehen von der nicht allzuhoch anzuschlagenden Versetzbarkeit der beiden Themen gegen einander in diesen besonderen Intervallen, sind die betreffenden Fugen (Nr. 10 und 11 meiner Ausgabe, Nr. 9 und 10 der Originalausgabe) schlichte Doppelfugen, die zuerst das als Kontrapunkt des Hauptthemas erfundene Gegenthema längere Zeit allein durchführen, sodaß dasselbe lebhaftes Interesse erwecken kann. Nr. 10 (alla duodezima) kombiniert dann (nach 34 Takten) sofort das Gegenthema mit dem Hauptthema (Fig. 89c), und füllt dann noch 96 Takte mit den Künsten des doppelten Kontrapunkts. Der Ansatz der beiden Themen ist dieser:

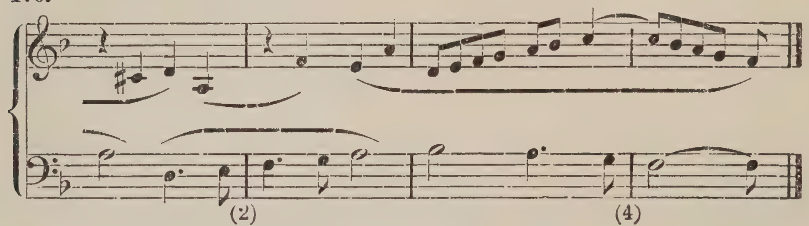
175.



Nr. 11 (alla dezima) führt das Gegenthema durch 22 Takte allein durch, bringt (nach Halbschluß auf d +) dann durch 21 Takte eine Durchführung des Hauptthemas, das, weil nicht unwesentlich um-
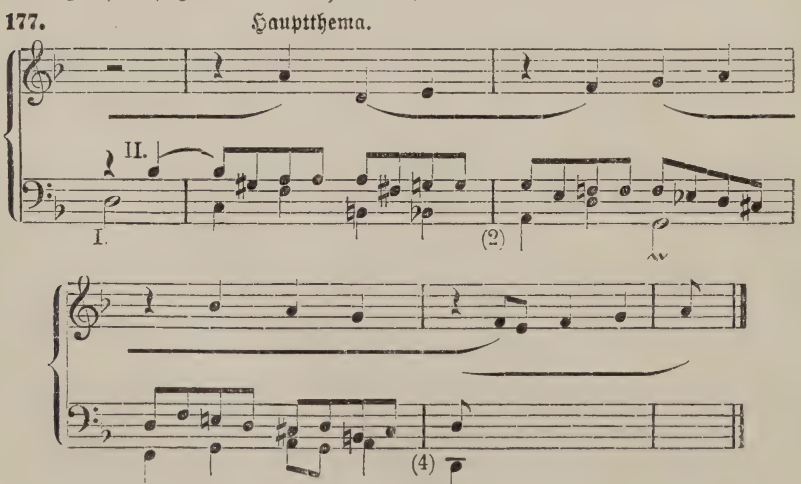
gestaltet (umgekehrt, mit Durchgangstönen und punktiert), solcher Vorstellung bedarf und verbindet dann für den Rest der Fuge (77 Takte) die beiden Themen. Der Ansatz der Kombination ist:

176.
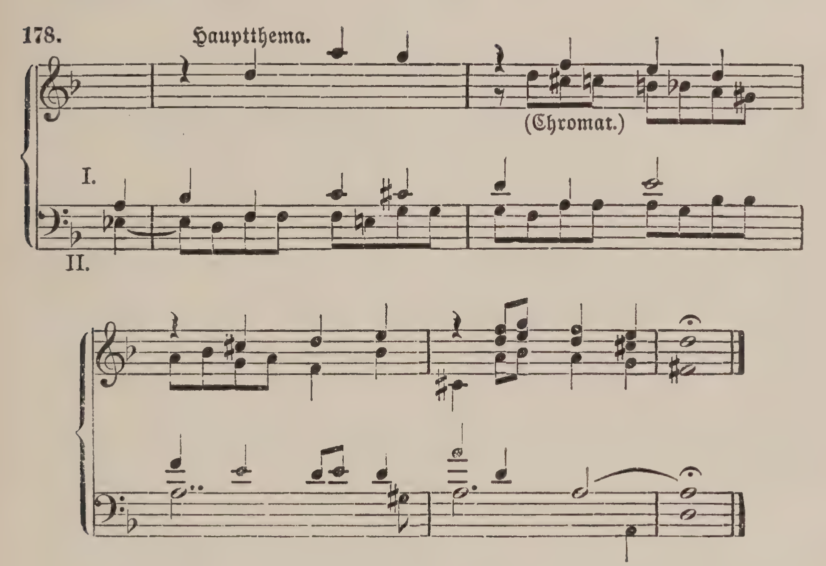


Frei von den künstlichen Versetzungen, aber eine reale Tripelfuge ist Nr. 8. Auch diese ist so angelegt, daß sie das (noch stärker als in Nr. 11 veränderte, nämlich mit Pausen auf die schwere Zeit durchsetzte) Hauptthema zuletzt einführt. Von den drei Themen erhält nur das zweite (fortgesetzt in Achteln gehende, daher den Charakter eines Kontrapunkts sofort verratende) keine Sonderdurchführung, wohl aber das erste und das umgekehrte Hauptthema. Auch hier haben wir wieder die für Bachs Technik der Doppelfuge durchaus charakteristischen Scheidungen der Teile durch markierte Schlußbildungen. Der erste Teil (38 Takte, Ganzschluß in D-moll) führt nur das erste Thema durch, der zweite (54 Takte) kombiniert das erste und zweite (Halbschluß auf a+), stellt 21 Takte lang das Hauptthema in seiner neuen Form vor, der vierte (über dem drei Takte ausgehaltenen großen D des Schlusses des dritten Teils beginnend) kommt zunächst erst wieder durch 33 Takte auf die Kombination des ersten und zweiten Themas zurück und füllt dann noch 43 Takte mit Kombinationen der drei Themen. Der Hauptansatz der drei Themen ist:

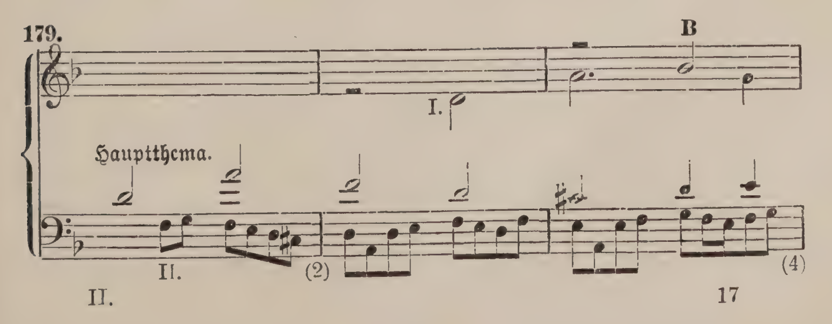
177.

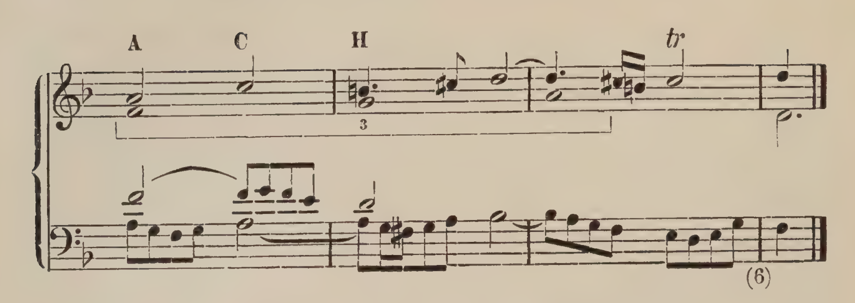


Nr. 9 meiner Ausgabe (Nr. 11 der Originalausgabe) ist eine gewaltige Erweiterung von Nr. 8, sofern sie dessen drei Themata zunächst in der Umkehrung, weiterhin aber auch in der Originalgestalt verarbeitet und kombiniert. Als viertes, das aber nur als Manier verwendet wird und keine feste Gestalt annimmt, gesellt sich ein chromatischer Kontrapunkt. Auch hier sind wieder mehrere Teilschlüsse die Merkzeichen für den Einsatz neuer Themen und Kombinationen. Der Hauptansatz der Kombination der drei umgekehrten Themen ist dieser (am Ende der Fuge):

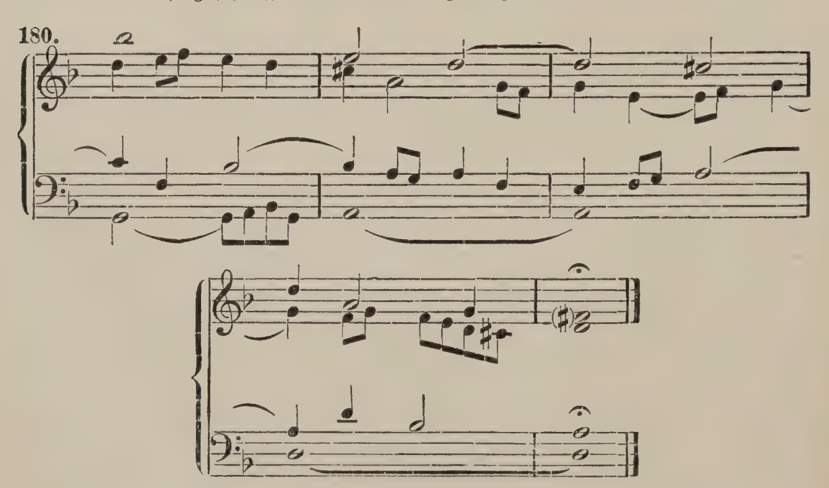


Das imposante Meisterstück der „Kunst der Fuge", die Schlußnummer, eine veritable Quadrupelfuge, war Bach nicht vergönnt zu vollenden. Der von G. Nottebohm wohl unzweifelhaft richtig ermittelte Ansatz der vier Themen ist (vergleiche den Schluß meiner Ausgabe):





Von diesen vier Themen erfährt zunächst das mit I bezeichnete fünftaktige (mit Takttriole für die zweite Zweitaktgruppe) eine breitere Durcharbeitung von 113 Takten, für sich allein eine stattliche Fuge von tiefernster Haltung, der die Takttriole einen stark leidenschaftlichen Zug verleiht. Die Kontrapunkte meiden alles auffallende und beschränken sich in der Hauptsache auf Viertelbewegung, sind reich an Ligaturen, schmiegen sich aber durchweg ohne alle Prätension dem Thema an. Das Thema wird auch in der Umkehrung eingeführt und geht mehrfach Engführungen ein. Diese Fuge ist für sich gelesen vielleicht die ausdrucksreichste Nummer des ganzen Werks. Ein breiter Ganzschluß in D-moll schließt sie formell ab, sodaß sie thatsächlich als ein in sich geschlossenes Werk vorgetragen werden kann:



Aber Bach kürzt die hier mit Fermate gegebenen Schlußnoten zu Vierteln ab; die sechs Achtel des vorletzten Taktes sind der Anfang des *zweiten Themas* (vgl. Fig. 179), das nun gleichfalls zunächst durch 34 Takte (mit Ganzschluß in D-moll) allein durchgeführt, dann aber (mit Verstummen des Alt für 8 Takte) dem ersten Thema gegenüber-

gestellt wird. Eine dreifache Engführung beider Themen zwischen Baß (2. Thema), Alt (1. Thema) und Sopran (1. Thema) bildet den Schluß des 45 Takte langen dritten Teils, den eine breite Klausel in G-moll bestätigt. Mit dem vierten Teile, der das BACH-Thema durch 40 Takte ordnungsmäßig durchführt, bricht leider die Originalausgabe ab und auch das Autograph enthält nur noch 6 weitere Takte, welche die drei bis jetzt eingeführten Themen kombinieren. Bei dem ohnehin schon ungewöhnlichen Umfange der Fuge (238 Takte), ist wohl kaum anzunehmen, daß der beabsichtigte Schlußteil noch stärkere Untergliederungen erhalten hätte; vielmehr würde wohl einer paarmaligen Kombination der drei Themen sich der Hinzutritt des Hauptthemas direkt angeschlossen haben. Auch der Abschluß des vierten Teils ist wieder durch einen Halbschluß mit Verstummen aller Stimmen markiert.

In Bachs Praxis der Doppelfuge und der ihr nahestehenden Engführungsfuge und Umkehrungsfuge ist ein mehrmaliges Zurückkommen auf die Haupttonart auffällig; neue Themen oder neue Kombinationsweisen heben gewöhnlich wieder in der Haupttonart an und die Digressionen in andere Tonarten finden daher hauptsächlich im engeren Rahmen der einzelnen Teile statt. Das muß natürlich nicht durchaus so sein; vielmehr ist unbedingt zuzugestehen, daß eine Doppelfuge sehr wohl das zweite Thema, wenn sie dasselbe mit einer besonderen Durchführung einführt, in einer verwandten Tonart bringen und auch vorläufig in derselben halten könnte. Etwas dergleichen hat ja Beethoven in der Riesenfuge der Klaviersonate op. 106 gemacht; denn die D-dur-Episode soll wohl als Einführung eines neuen Themas verstanden werden, da das in ihr durchgeführte Motiv sich wenigstens vorübergehend in der nächsten Durchführung dem Hauptthema als Kontrapunkt gesellt. Allein einmal sind doch die beiden Themen an effektiver Ausdehnung allzusehr verschieden (1. Thema elf, 2. Thema zwei Takte), und ferner verschwindet doch das Thema der Episode zu bald wieder ganz, als daß von einer Koordinierung der beiden Themen ernstlich gesprochen werden könnte. Daß aber die Zukunft der Doppelfuge eine Annäherung an die Sonatenform bringen kann, sei wenigstens als verlockende Aussicht angedeutet. Der Weg des dann selbstverständlichen Ausgleichs der Gegensätze würde kaum ein anderer sein können als die Versetzung des zweiten Themas in die Haupttonart in der Verbindung mit dem Hauptthema. Aber es würde auch schwerlich etwas dagegen einzuwenden sein, wenn schon in der Tonart des zweiten Themas das erste die Verbindung mit demselben anstrebte. Doch genug mit dem Hinweis; eine Anleitung zu der Neuerung wollen wir nicht geben.

§ 11. Die Vokalfuge.

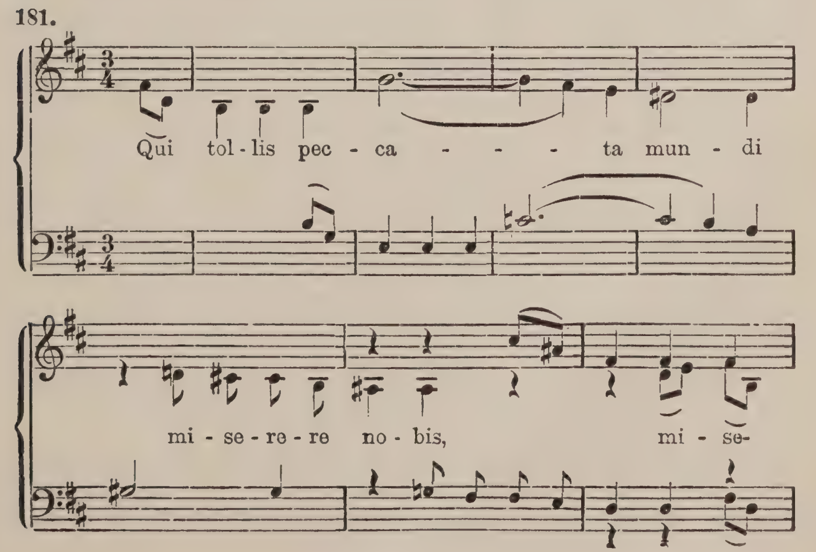
Die Fuge hat sich, wie bereits betont, nicht auf vokalem, sondern auf instrumentalem Gebiete zu der einheitlich geschlossenen Kunstform
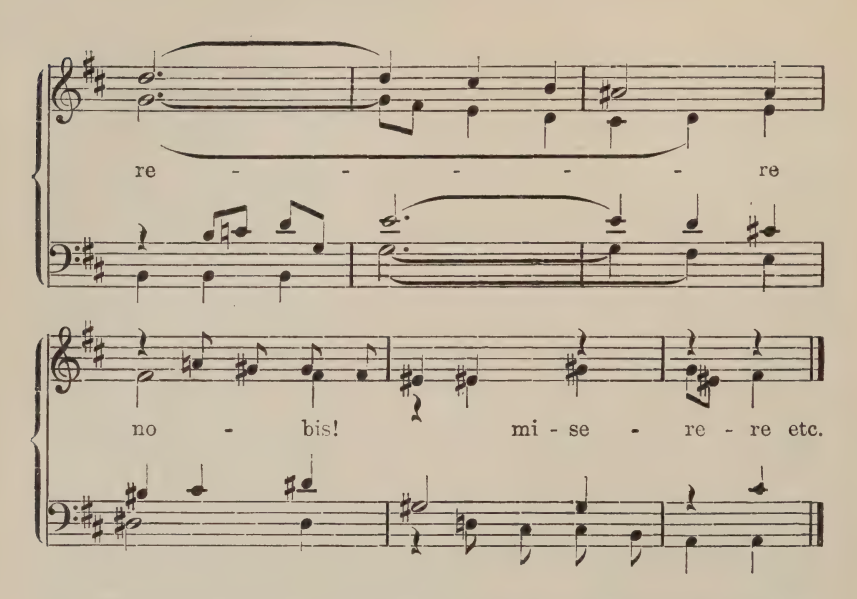
entwickelt, welche wir in ihr schätzen. Aber wie sie mit ihren ersten Anfängen durchaus im Vokalsatze wurzelt, so findet doch auch ihre höchst ausgebildete Form ihre vollkommenste Motivierung wieder im Vokalstil und zwar in der begleiteten Chorfuge. In der Instrumentalfuge bleibt es doch eigentlich immer eine Art von vokalem Gebaren, wenn die einzelnen Stimmen immer wieder mit dem gleich gezeichneten Stück Melodie heraustreten, gleichsam als wenn sie auf dieselben Worte immer wieder zurückkämen, wie das die Stimmen in der Vokalfuge wirklich thun. Dagegen hat aber die Instrumentalfuge auch Elemente entwickelt, für die es fraglich scheint, ob wir sie als auf vokalem Boden ursprünglich und prinzipiell heimisch anerkennen dürfen. Dahin gehören die langgestreckten wortlosen Koloraturpassagen, die besonders als Kontrapunkte sich in der Blüteepoche der Fuge, zur Zeit Bachs und Händels, üppig entwickelt haben, aber auch in die Themen selbst Eingang gefunden haben und da bis auf den heutigen Tag florieren; dahin gehören auch die Zwischenspiele, die darum in der begleiteten Vokalfuge auch wirklich selten sind und zweckmäßigerweise durch instrumentale Einschiebsel vertreten werden. Zur Rechtfertigung der Koloraturen in der Vokalfuge kann man zunächst die Herrschaft der Koloratur im gesamten Gesange der Blütezeit der Fuge anführen; aber angesichts der starken Reaktion gegen Koloratur im dramatischen Gesange, welche dieselbe im modernen Musikdrama geradezu verfehmt hat, würde solche Bezugnahme nur beweisen, daß die Koloratur auch in der Chorfuge ein veralteter Zopf wäre, der so schnell wie möglich abgeschnitten werden müßte. Glücklicher ist deshalb wohl die Berufung auf den Vokalstil des 16. Jahrhunderts, der zwar noch nicht die wirkliche Fuge, wohl aber die langgestreckten wortlosen Melismen kennt, welche mit der natürlichen Wortbetonung nichts mehr zu thun haben, sondern vielmehr freie, rein musikalische Weiterführungen der durch den Text inspirierten Anfänge sind. Die Messen und Motetten der Palestrina-Epoche stehen in der That den reich kolorierten Fugen der Oratorien Händels viel näher als die alte Notierungsweise mit doppelt und viermal so langen Notenwerten zunächst verrät. Die Viertelnoten jener Zeit entsprechen aber durchaus den Sechzehnteln der Notierungsweise Händels und Bachs und auch der heutigen Gewöhnung. Das aber ist schwerlich in Abrede zu stellen, daß diese ausgedehnten Melismen auch damals schon so gut wie heute nicht ein eigentlich vokales, sondern ein instrumentales Element sind. Damit will ich beileibe nicht sagen, daß sie der Singstimme Gewalt anthäten, aber sie machen die Singstimme zu etwas anderem als zum bloßen Medium des Vortrags der Worte. Aber wenn schon der heil. Augustinus (gest. 430) von den Kirchengesängen seiner Zeit aussagt, daß dieselben im Ueberschwang der Begeisterung sich vom Wortvortrage abwenden und in ein wortloses Jubeln übergehen (veluti impleti tanta laetitia, ut eam verbis explicare non possint avertunt se a sillabis verborum

et eunt in sonum jubilationis), so brauchen wir nach weiteren Motivierungen der Koloratur wohl nicht zu suchen. Das Melisma wird als im Gesangsvortrage überquellender rein musikalischer Empfindungseindruck niemals seine Berechtigung verlieren und diejenigen Liederkomponisten befinden sich in einem starken Irrtum, welche demselben überall im Prinzip ausweichen zu müssen glauben. Verwerflich ist nur eine naturwidrige nicht dem Bedürfnis des Ausdrucks entsprungene Verschwendung des Mittels. Wir werden darum für Jubelgesänge wie das Gloria, Halleluja, Hosianna, aber auch für flehentliche Bitten wie das Eleison oder Miserere u. s. w. ohne weiteres die volle Berechtigung des Hinausgehens über die syllabische Wortbetonung zugestehen. Damit wird aber ein gut Stück der Opposition gegen die vokale Fugenkomposition zum Schweigen gebracht. Die Singstimme wird, sobald sie vom Wortvortrage abgeht und selbständig rein musikalisch zu gestalten beginnt, allerdings sozusagen zu einem Musikinstrument, aber doch nur zu dem Instrument, dessen Nachahmung alle anderen Musikinstrumente sind. Wer will denn aber überhaupt sagen, wo diese Rolle anfängt? ist nicht jede wohlgebildete Melodie, auch die streng syllabische, bereits viel mehr als bloßer Wortvortrag? Andererseits soll aber auch gar nicht behauptet werden, daß die Koloratur der Vokalfuge durchaus unentbehrlich würde.

Das erste Agnus der H-moll-Messe Bachs ist trotz des Fehlens aller wirklichen Koloraturen ganz gewiß eine wirkliche Fuge und würde das auch sein, wenn es der Instrumentalbegleitung entbehrte. Die wenigen mit innigstem Ausdruck erfüllten Melismen, die es enthält, wird auch ein moderner Koloraturfeind nicht beanstanden:

181.





Es wird eben von dem Stimmungsgehalt des Textes abhängen, ob die Vokalfuge in reicherem Maße von Melismen Gebrauch zu machen hat oder nicht. Im Prinzip sind Melismen weder auszuschließen noch überall zu fordern. Das völlige Fehlen derselben ist aber schon darum ganz bestimmt das seltenere, weil das wechselnde Hervortreten der Stimmen mit durch den Text erzeugten thematischen Motiven die andern Stimmen immer wieder in den Hintergrund treten läßt und ihnen da doch eine mehr nur rein musikalische Rolle zuweist, die zweifellos mit besserem Effekt in Dehnungen von Silben mit mehr oder minder reicher melodischer Ausgestaltung als in ausdruckslosen gehäuften Wortwiederholungen zur Geltung kommt. So streng wir auch für den Chorsatz das a bocca chiusa abweisen mußten (1. Bd., S. 326), so sehr haben wir doch auch schon im Chorliede Haltetöne und Melismen als ein wichtiges Mittel schätzen lernen, die Häufungen gleichzeitigen Vortrags verschiedener Textteile durch die Stimmen zu meiden, also ein besseres Verstehen der Textworte zu garantieren.

Bei der Chorfuge handelt es sich freilich fast immer nur um ein kurzes Textbruchstück, welches bereits der erste isolierte Vortrag (als Dux) aufs beste zum Verständnis bringt, dessen Wiederholungen daher auch ohne besondere Vorsichtsmaßregeln leicht aufgefaßt werden, zumal sie ja in der Hauptsache immer wieder durch das Thema selbst erfolgen.

Wenn wir schon im 1. Bande (S. 393 ff.) ganz allgemein die Dienste würdigen konnten, welche successive imitierende Stimmeneinsätze für den Aufbau musikalischer Formen bei der Chorkomposition nicht

rhythmischer (Prosa-)Texte leisten, so müssen wir nun ganz speziell für die Chorfuge dieses Bilden rhythmischer Formen im Großen aus einem wenn auch nicht unrhythmischen, so doch an sich für solches Bilden keinen Anhaltspunkt gebenden Materiale in Anspruch nehmen.

Weitaus die Mehrzahl aller Texte von Chorfugen sind Prosatexte. Ausnahmen wie die große Doppelfuge im Schlußteile der Neunten Symphonie (s. u. Fig. 220) sind außerordentlich selten; besonders bemerkenswert ist dabei die Aufbrauchung eines gegenüber sonstigen Chorfugen ungewöhnlich großen Stückes des Textes und zwar eines gemessenen und gereimten (!) Textes, dessen Zeilen nicht nur den Umfang der einzelnen Melodieglieder bestimmen, sondern auch für deren Aneinanderfügung maßgebend sind; und da mindestens das die beiden Themen vortragende Stimmenpaar den Text in völliger Uebereinstimmung deklamiert, so ist das Ergebnis für lange Strecken eine der Fuge sonst fast fremde lyrische Gliederung (vgl. S. 211), welche die Frage nahe legt, ob das denn wirklich noch eine echte Fuge ist. Nun, ich denke nicht daran, die Größe dieser Fuge anzuzweifeln. Umstände verändern die Sachlage. Wenn die Fugenbehandlung einer einzelnen Prosatextzeile auf Zusammenschiebungen aller Art gebieterisch hindrängt, um das Fehlen des Reimes und des gemessenen Rhythmus zu verdecken, so kann doch wohl daraus nicht gefolgert werden, daß die Fuge in Fällen, wo der Reim und der strenge Rhythmus dem Texte nicht fehlen, notwendig ebenso verfahren, d. h. das Vorhandensein einer metrischen Formgebung im Großen verbergen und sich gebärden müßte, als sei dieselbe nicht vorhanden. Ganz besonders aber ist gerade in diesem Falle, wo es sich um einen Jubelhymnus, also ein Massenlied handelt, die wirklich liedartige Gestaltung beinahe Gebot. Endlich ist nicht zu vergessen, daß diese Fuge nur ein Glied in dem ganzen Chorwerke ist, nur eine letzte Steigerung in der Behandlung der vorher nur ganz schlicht chormäßig gesetzten Melodie. Die Fuge steht also in Parallele mit Fugierungen eines Themateils in der Durchführung oder Coda einer Symphonie oder Sonate (z. B. Beethovens op. 111).
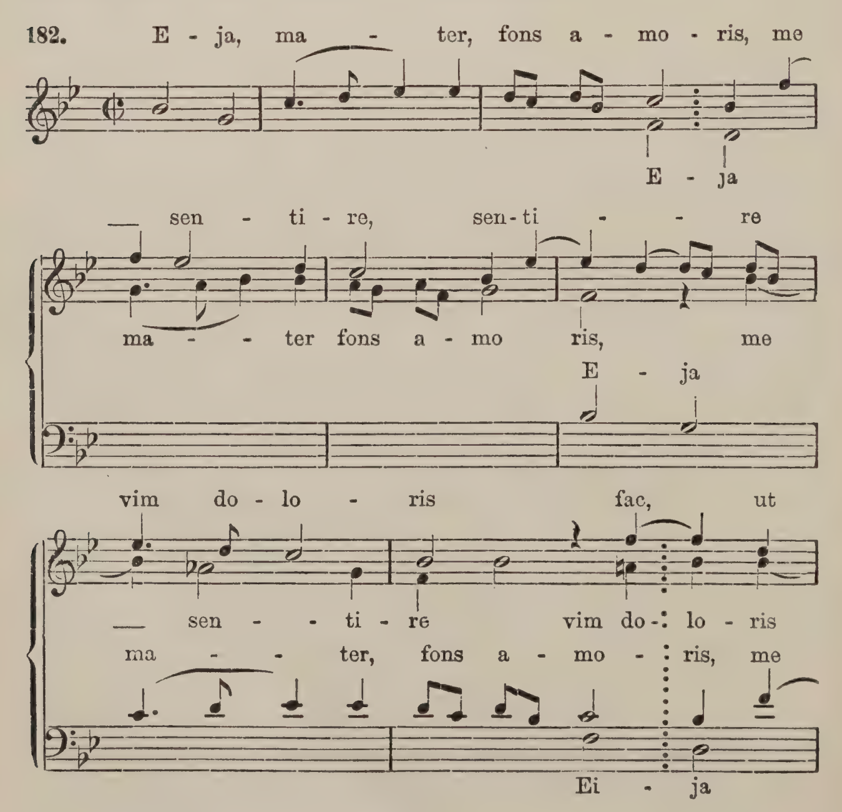
Eine solche Motivierung ist nun aber nicht möglich für ein anderes Beispiel einer textreichen Vokalfuge über einen metrischen und gereimten Text, nämlich das „Eia, mater, fons amoris“ in Astorgas Stabat Mater (aufgeführt 1713 in Oxford). Auch diese ist eine Doppelfuge, aber eine der entwickelteren Art, die zunächst die beiden Themen jedes einzelnen durchführt und sie schließlich kombiniert. Der dabei verbrauchte Text ist:
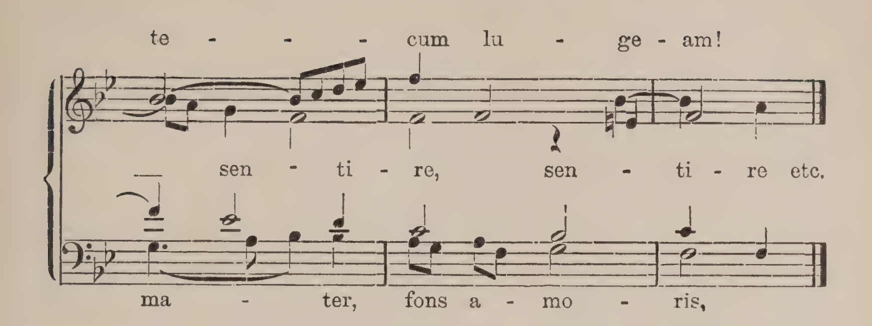
I. (Durchführung des ersten Themas):
Eia, mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

II. (Durchführung des zweiten Themas):
(Fac), ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Der dritte Teil kombiniert auch beide Texte, die mit den durch sie erzeugten Melodien dauernd vereint bleiben. Die Fuge ist in dieser Beziehung ein bewunderungswürdiges Muster, bei dem wir uns etwas länger aufhalten müssen, zumal sie auch von Melismen nur einen sehr sparsamen und wohlbedachten Gebrauch macht. Wenn ich betonte, daß das natürliche Weiterwachsen des Themas in den Gegensätzen, zumal wenn der erste Themavortrag der Oberstimme gegeben ist, für die Instrumentalfuge immer speziell im Auge behalten werden soll, so zeigt uns Astorga, daß das auch für die Vokalfuge sehr wohl möglich ist. Der Vortrag der drei Textzeilen des ersten Teils gestaltet sich in der (beginnenden) Sopranstimme während des Hinzutritts des Alt, Tenor und Baß folgendermaßen:

182.





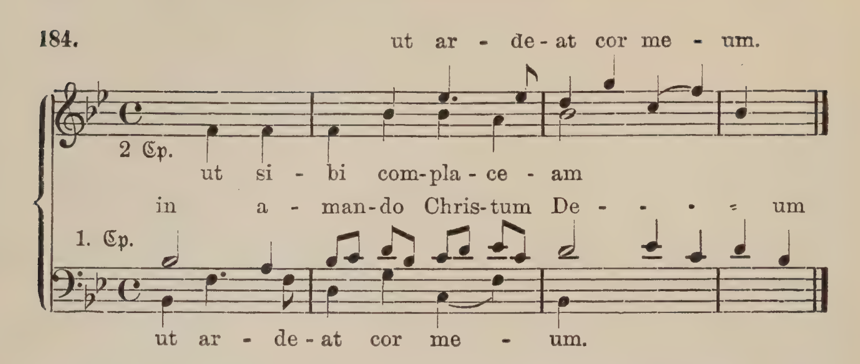
Die Fuge ist a cappella gesetzt nur mit einem bezifferten Baß als Begleitung, der aber mit dem Singbaß gleichzeitig einsetzt und von da ab nur die jeweilig tiefsten Töne des Vokalsatzes mitspielt, also einem echten Basso seguente altitalienischer Praxis, sodaß die Fuge als eine unbegleitete gelten kann. Der ersten Durchführung folgt unmittelbar (also ohne Zwischenspiel) eine zweite, bei der nur der Tenor das Hauptthema nicht nochmals bekommt, auch sich Strecken einfügen, in denen nur die Gegensätze die Arbeit im gleichen Geiste fortsetzen. Sogar ein kleiner Orgelpunkt stellt sich zu Ende des Teils ein:

183. fac ut te - cum, te - cum lu - ge - am, te - cum

lu - ge - am! fac, fac,

Der zweite Teil sammelt die Stimmen von neuem und zeigt in seiner ersten vierstimmigen Form die Stimmen in dieser Ordnung:

184.



Endlich beginnt der dritte (Kombinationsteil) mit dem ersten Thema im Baß, dem zweiten im Sopran und dem ersten Kontrapunkt des zweiten in Engführung von Alt und Tenor:

185.

ut ar - de - at cor me - um, fac ut ar - de-
II.
in a - man - do Chris-tum
in a - man-do
I.
II.
E - ja ma - ter fons a - mo - ris, fac —

at E-
I.
De - um fac —— ut
Chris-tum De - um
—— ut ar - de - at

Der Vergleich mit Beethovens Verfahren in den Neunten erweist bei Astorga ein geflissentliches Verdecken der Reime und ein Vermeiden der durch strengen Anschluß an das Versmaß bedingten gleichmäßigen Gliederung. Meine Umschreibung in dem $^2/_2$ Takt mit Verkürzung der Werte auf die Hälfte stellt die wiederholten Umdeutungen durch

Einsatz des neuen Anfangs in Verschränkung mit der Schlußbildung klar heraus, sodaß dieselbe weiterer Erläuterung nicht bedarf. Offenbar ist es dem Komponisten darum zu thun gewesen, in dieser Fuge einen sich im formalen Aufbau stärker von den andern Nummern des Werks abhebenden Satz zu schaffen. Man vergleiche damit die erste Nummer, die ebenfalls 6 Zeilen Text verarbeitet und fugenartig beginnend sogar das Thema gleich mit Gegensatz einführt, aber über den zweiten Vortrag des Doppelthemas eigentlich nicht hinauskommt, wenigstens bereits die dritte Textzeile ohne das Hauptthema bringt, sodaß sie zu einer Art Zwischenspiel wird, nach welchem eine transponierte Wiederholung (in der Dominante) des bisherigen Verlaufs stattfindet, abermals auf dieselben drei Textzeilen; die zweiten drei Textzeilen aber werden nach Art des alten Ricercar selbständig ebenfalls auf Doppelfugenart (d. h. Thema mit Gegensatz auftretend) bearbeitet und ein Zurückkommen auf den ersten Teil findet nicht statt. Und doch hätte natürlich nichts im Wege gestanden, auch hier einen dritten Teil anzufügen, der der Nummer Einheitlichkeit gegeben hätte; ja auch die Komposition der zweiten drei Textzeilen auf die Motive der ersten drei würden in keiner Weise beanstandet werden können, da die Einheitlichkeit der Situation die Konstanz der Stimmung genügend motiviert und der gleiche Rhythmus die gleiche Behandlung nahelegt.
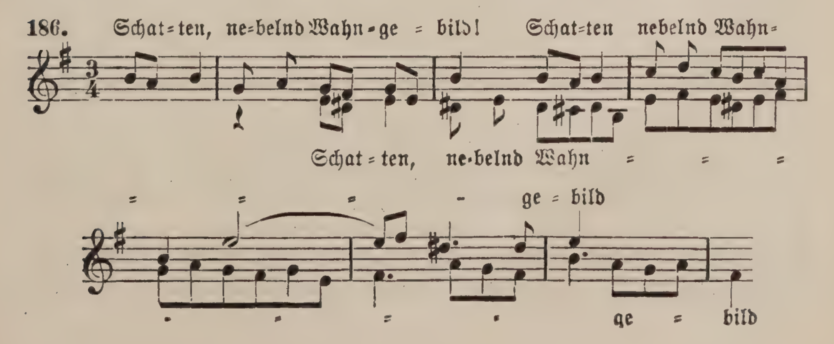
Einen anderen Ausweg, der durch zwei gleich rhythmisierte gereimte Zeilen nahegelegten lyrischen Gliederung aus dem Wege zu gehen, findet Händel in der Eifersuchts-Chorfuge im „Herakles“. Der Text:

„Trifles light as floating air
Strongest proofs to thee appear“,

zu deutsch etwa:
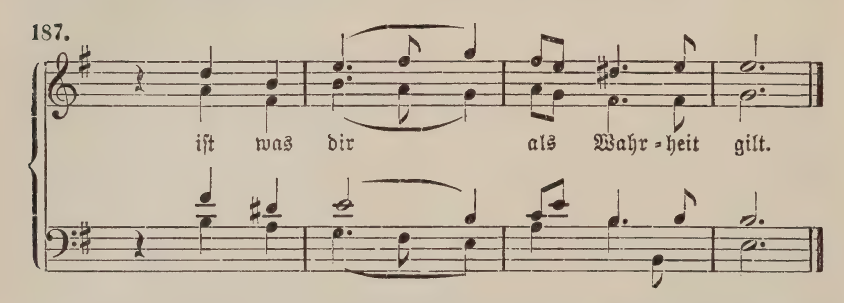
„Schatten nebelnd Wahngebild
Ist, was dir als Wahrheit gilt“,

wird von Händel nur mit seiner ersten Zeile dem Fugenthema und seinen Weiterbildungen zu Grunde gelegt, die zweite Zeile erscheint nur am Schluß der beiden Teile, in welche die kleine Fuge sich zerlegt, als Schlußformel, als Heraustreten aus der Fugierung. Das Doppelthema:
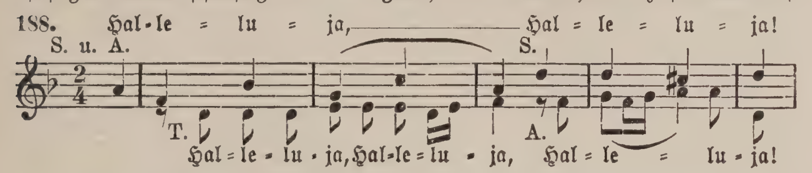


wandert in jedem der beiden Teile wiederholt durch die vier Stimmen; die Komposition der zweiten Zeile ist gar nicht polyphon, am Schluß des zweiten Teils sogar streng Note gegen Note gesetzt:

187.



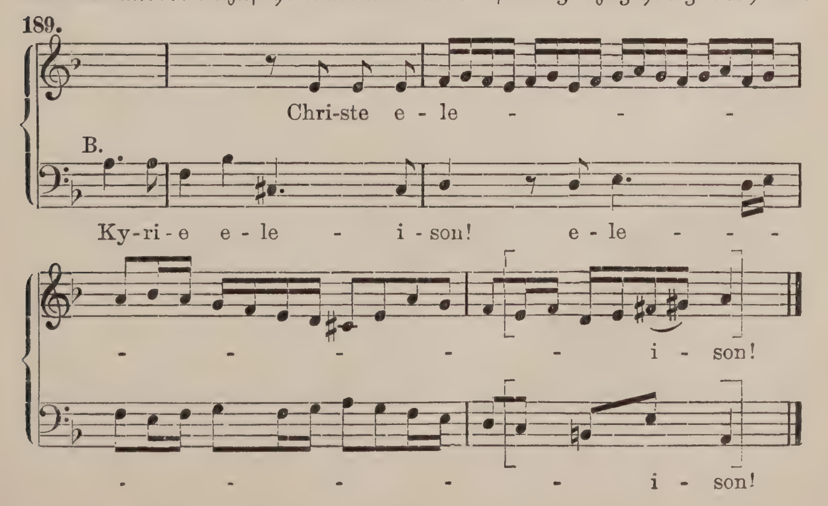
Da, wie gesagt, die Fuge auf instrumentalem Gebiete ihre formale Ausbildung erfahren hat, daher die Vokalfuge eigentlich eine übertragene Form vorstellt, so werden wir am schnellsten uns über die mancherlei möglichen Fragen, die bezüglich ihrer gestellt werden können, ins Klare kommen, wenn wir die Kategorien für die Vokalfugen direkt aus den Instrumentalfugen ableiten. Geben wir die Möglichkeit einer mehr oder minder instrumentalen Behandlung der Singstimmen in der Vokalfuge zu, so wird zweifellos alles, was wir an der eine beschränkte Zahl Stimmen streng festhaltenden Instrumentalfuge aufgewiesen haben, sich auf vokalem Gebiete reproduzieren lassen. Selbst das zur Schonung der Singstimme wünschenswerte gelegentliche Pausieren und wieder neu Einsetzen finden wir in der Litteratur keineswegs konsequent angewandt, während andererseits freilich begleitete Fugen vorkommen, in denen die Singstimmen wiederholt so isolierte Themavorträge bringen, wie sie in den Instrumentalfugen undenkbar wären. Sehen wir von dem ergänzenden Eingreifen der Begleitung zunächst ab, die ja nicht nur Divertissements, sondern schließlich (in der Fuge mit Orchester oder Orgel) sogar Haupt-Themavorträge übernehmen kann, so werden erhebliche Differenzierungen des Aufbaues der Vokalfuge sich vor allem aus der verschiedenen Ausdehnung der Textunterlage und aus der Art ergeben, wie der Komponist über diese Textunterlage disponiert. Mancherlei Fälle sind da denkbar. Besteht der gesamte Text aus einem einzigen Worte („Halleluja", „Amen"), so ist natürlich aus dem Text nichts weiteres für den Gesamtaufbau abzuleiten als ein paar durch die Wortdeklamation an die Hand gegebene Motive und die Gesamtstimmung der Fuge; die gesamte übrige Disposition aber erfolgt völlig nach freier Wahl des Komponisten, d. h. ganz und gar in derselben Weise wie in der Instrumentalfuge, nur daß selbstverständlich die Phantasie mit den Spezialwirkungen der Singstimmen in ihren verschiedenen Mischungen rechnet (vgl. die Schlußfuge „Amen" in Astorgas Stabat Mater, die „Halleluja"-Fuge in Händels „Athalia", auch das

„Halleluja-Amen" am Schluß von Brahms „Triumphlied"). Bei solcher Wortarmut des Textes hört natürlich jegliche charakteristische Unterstützung des Hörers beim Verfolgen des Aufbaues durch bestimmten Elementen der Fuge (Thema, Gegensatz) zugewiesene Textworte auf, da eben alle diese auf dasselbe eine Wort angewiesen sind. Das Halleluja in Händels „Athalia" ist sogar eine Doppelfuge und tritt gleich mit beiden Themen zusammen auf:
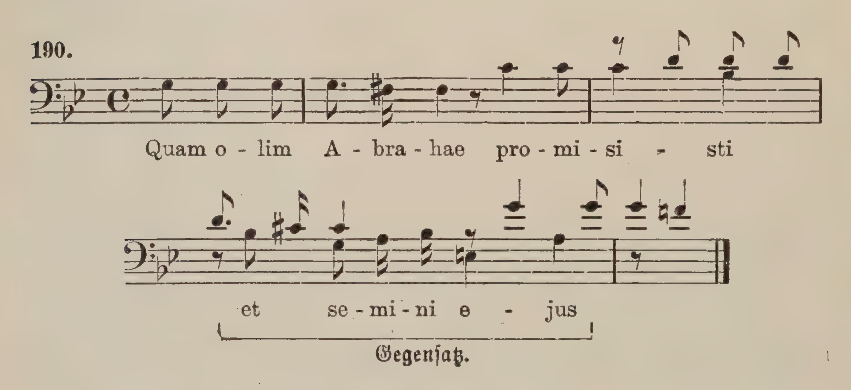


Aber schon die Art der Verteilung an die Stimmen verrät, daß es in dieser Fuge weniger auf eine Unterscheidung der Themen und Stimmen als vielmehr auf jubelndes Durcheinandersingen abgesehen ist; das obere Hauptthema beginnen Sopran und Alt miteinander, das Gegenthema intoniert der Tenor, aber nur durch zwei Takte, worauf es der sich vom Sopran trennende Alt weiterführt!

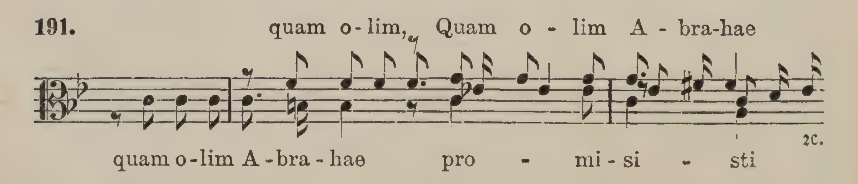
Etwas bedeutsamer ist schon die Rolle des Textes in der Doppelfuge, die den ersten Satz von Mozarts Requiem abschließt. Dadurch, daß dem ersten Thema die Worte „Kyrie eleison" und dem Gegenthema die Worte „Christe eleison" untergelegt sind, werden beide wirklich dauernd deutlich, wenigstens durch ihre Anfänge, unterschieden. Freilich den Löwenanteil erhält in beiden das in ein langes Melisma auslaufende „eleison". Aber auch für alle sonstigen Kontrapunkte und freien Zwischenpartien steht kein anderer Text zur Verfügung als eben das „eleison". Abgesehen von den allerletzten Takten, in denen die „Kyrie" sich mehren und die Stimmen zuletzt homophon Note gegen Note zusammenfassen, hat aber Mozart durchweg vermieden, die Worte Kyrie und Christe anders einzuführen als mit dem vollständigen zugehörigen Thema:



Eine durchweg deklamierte kleine Fuge ist das „Quam olim Abrahae“ in demselben Werke, begreiflicherweise ein Lieblingstext für Fugenbearbeitung, weil der natürliche Aufbau der Fuge ohne weiteres Zuthun zur charakteristischen Illustration der Vorstellung wird, wie Abrahams Geschlecht sich mehrt und über die Erde ausbreitet. Das eigentliche Thema verbraucht vom Text die Worte „Quam olim Abrahae promisisti“, sodaß das „et semini ejus“ zur Herstellung eines Gegensatzmotivs allein übrig bleibt:
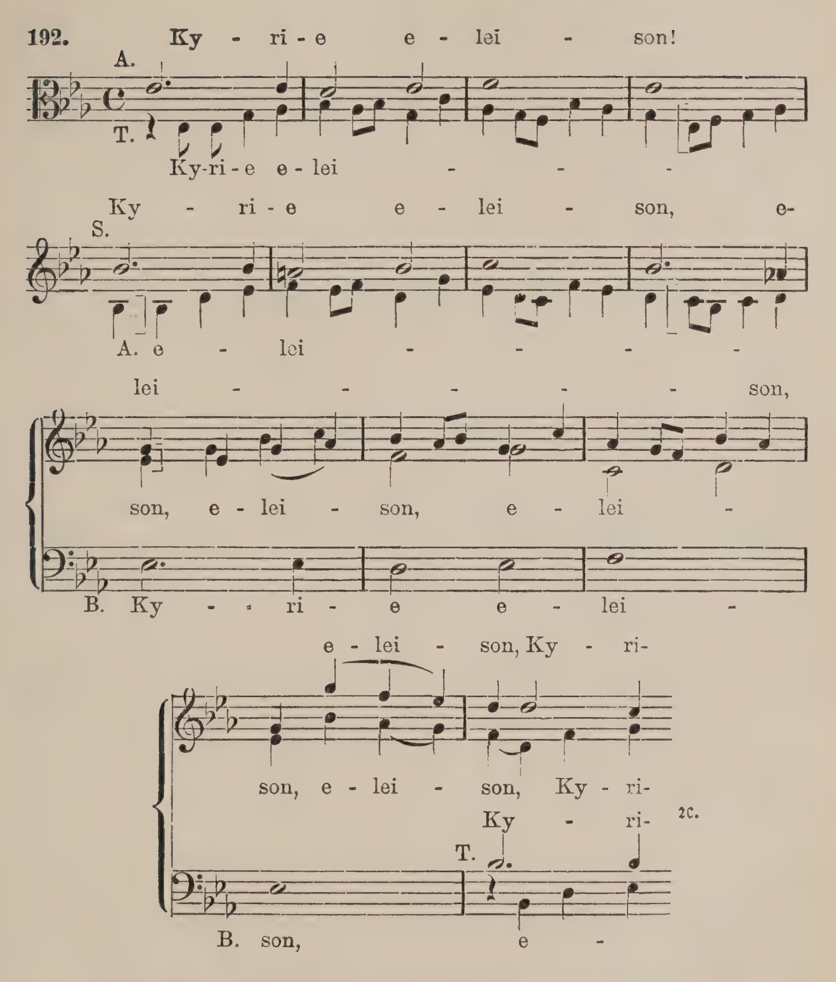


Da damit der Text erschöpft ist, so müssen natürlich auch allen weiteren Kontrapunkten dieselben Worte untergelegt werden. Bei der durchweg deklamierenden Tendenz des ganzen Stückes entstehen dadurch Aehnlichkeiten der Kontrapunkte mit dem Thema, die entschieden nicht besonders beabsichtigt sind, so gleich in der an Fig. 191 anschließenden Weiterführung des Baß und Tenor unterm Alteinsatz:



Jedenfalls sind damit Engführungen noch nicht gemeint, sondern die Aehnlichkeiten sind zufällige, ungewollte, die aber freilich zu beseitigen andererseits auch kein Grund vorlag. Der Schluß giebt übrigens die Fugierung auf und faßt die Stimmen zu gleichzeitigem Textvortrag zusammen.

Fr. X. Richter bringt in seinem Es-dur-Requiem ähnlich wie Mozart eine Doppelfuge über den Text „Kyrie eleison, Christe eleison“, legt aber anfänglich beiden Themen gleichmäßig das „Kyrie eleison“ zu grunde.

192.



Nach dem ersten Themavortrag verstummt der Tenor wieder und setzt erst beim vierten wieder ein; dadurch ermöglicht es der Komponist trotz des zweistimmigen Anfangs doch die volle Vierstimmigkeit bis zum vierten Themavortrag (Ende der Exposition) hinauszuschieben. Die Stimmordnung ist:

S . . I II Cp
A . I II Cp Cp
T . II I
B . . . . . I II.

Richter giebt nun nach vier Takten, welche nur das Gegenthema (II in Es-dur) im Tenor haben, sonst aber frei gebildet sind, noch einen fünften Doppeleinsatz (S. I. B. II), der den Schein der Fünfstimmigkeit weckt, da der neue Sopraneinsatz des ersten Themas höher ist als der frühere (in Es-dur) und bringt dann ein langgestrecktes, vokales wirkliches Zwischenspiel (natürlich ebenfalls auf die Worte Kyrie eleison, da andere nicht zur Verfügung stehen). Dasselbe hat zunächst die Form einer Sequenz bezw. Ligaturenkette 7—7:

193. Ky-ri-e e-lei - - - - - - - - - - son.

a)

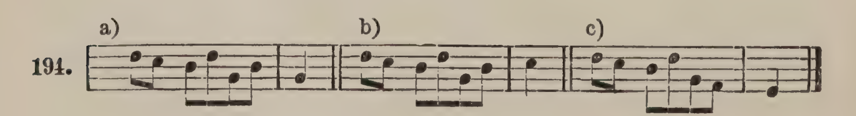
Ky-ri-e e-lei - - - - - - - - - - son.

Ky-ri-e e-lei - - - - - son.

Ky-ri-e e-lei - - - - - - - - son.

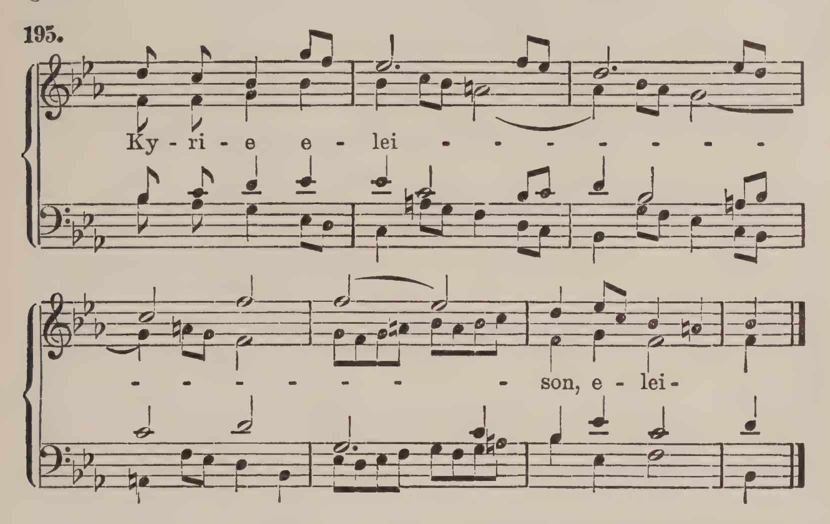
b)

Diese wird durch die zweiten und ersten Violinen mit einem ungezwungen aus dem zweiten Thema sich ergebenden Figurationsmotiv (b) umspielt, das nun die Oberhand behält und zwar zunächst als leitender Faden einer steigenden Sequenz und Ligaturenkette 5—6, die dann wieder abwärts wendet als 7—6 und nach längerem Schwanken über dem wechselnden Baß es d (Harmonie: D^7 T) nochmals als 7—6 herabsteigt und einen förmlichen Schluß in B-dur macht. Die Führung der Singstimmen ist dabei nicht thematisch, sondern schließt sich zunächst nur an das instrumentale Motiv, das zwischen den drei Formen
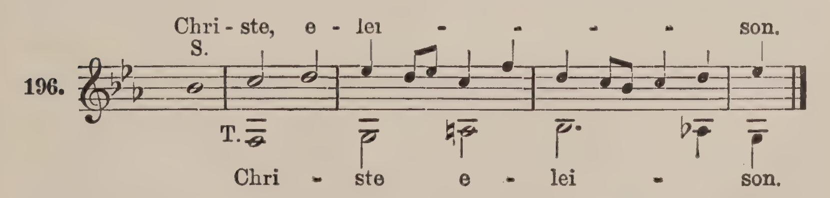


wechselt, mit breiten Harmonien an und übernimmt bei der absteigenden Sequenz 7 6 im Baß selbst diese Motive, zuletzt in der Form:

195.



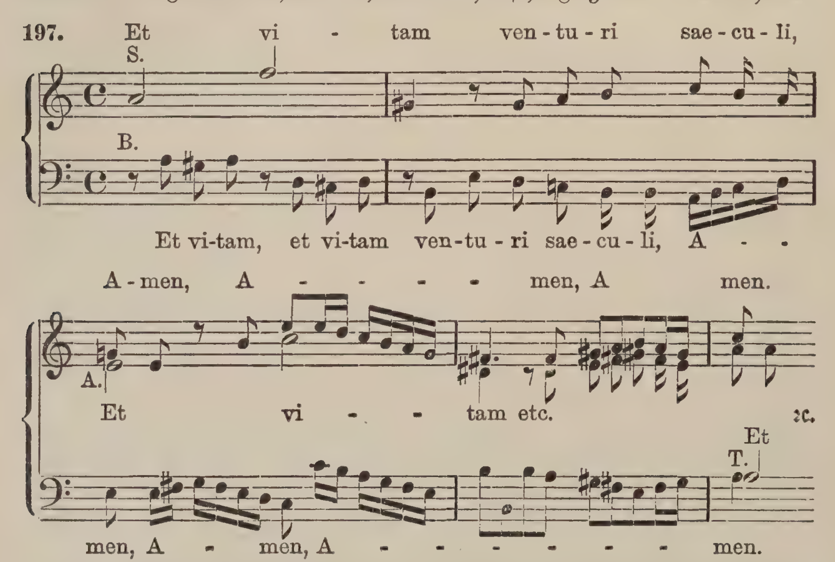
Der B-dur-Schluß wird noch zweimal durch breite Kadenzbildung vokal und schließlich noch durch vier Takte instrumental bestätigt, worauf ein selbständiger Mittelteil mit dem Text „Christe eleison" sich eingliedert, dessen musikalische Einkleidung aber der des ersten Teils ähnlich ist; das Doppelthema lautet:



Da der Gegensatz in seinen ersten Noten das Thema nachbildet, dasselbe aber dem Hauptthema sehr stark ähnelt, so wirkt dieser Zwischenteil nur wie eine Art Durchführungsteil (Engführung), wozu auch die Aehnlichkeit des zweiten Teils des Themas mit dem zweiten Thema des ersten Teils wesentlich beiträgt. Den Unterschied der Richtung der ersten Noten (b c d statt b a b) verdeckt und motiviert die veränderte Wortunterlage (Christe statt Kyrie); deshalb erscheint es auch nicht als Stillosigkeit und Buntscheckigkeit, wenn bereits nach dem zweiten Doppeleinsatz (Alt und Baß) der Zwischenteil wieder in freie Führung übergeht, zunächst wieder in Sequenzform, dann aber zu Halbschluß auf B

sich festsetzend, worauf eine freie Reproduktion des ersten Teils die Fuge befriedigend zum Schluß bringt.

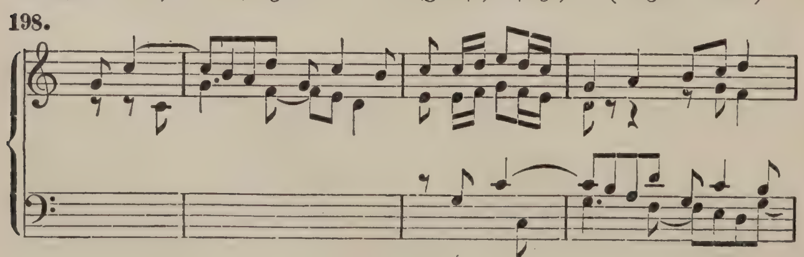
Die 1787 dem Straßburger Hohen Stift gewidmete Messe in A-moll von Fr. X. Richter enthält eine hübsche Fuge über das Thema:
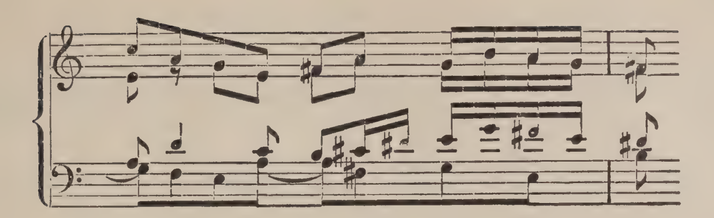


Den Gegensatz, welchen hier der Baß dem ersten Themavortrag gesellt, lassen zwar die ersten Folgeeinsätze fallen (zum Tenoreinsatz nimmt ihn der Sopran mit einer Abweichung zu Anfang auf), aber der weitere Verlauf der Fuge weist demselben doch die Bedeutung eines wirklichen Gegensatzes zu. Der thematische Bau ist:

S. I II	Zwischenpartie	Violine: I	Vokaler	S. . . . I	Zwischenpartie	II . . .	Freier Schluß
A. . . I		(C-dur)	Zwischen-	A. I . . .		. . . . .	
T. I			satz	T. II . . .		. . I	
B. II I		Violoncello II		B. . . . II		I . . .	
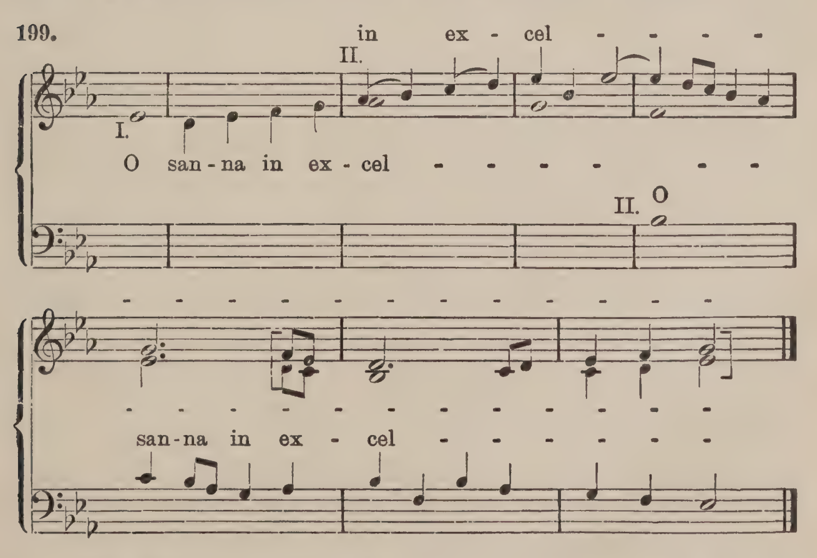
Den vollen Charakter eines Intermezzo hat das dem Instrumentaleinsatz des Themas folgende vokale Zwischensätzchen (Text: Amen):





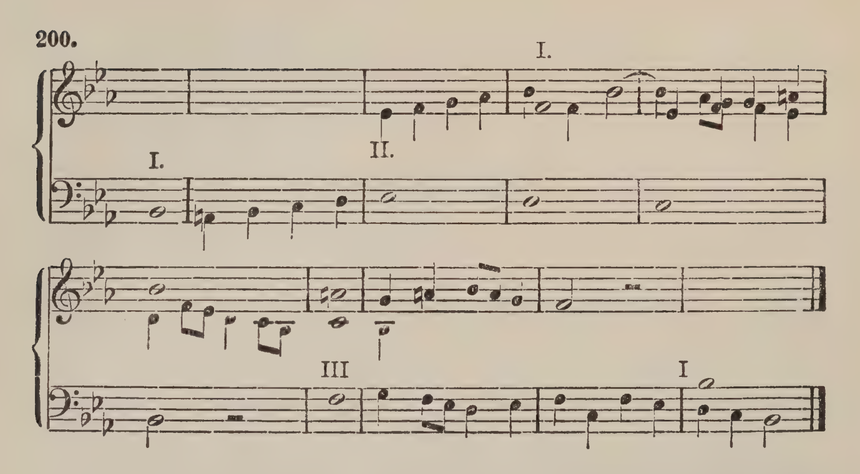
Daß hier zuletzt der Alt durch 9 Noten vereint mit dem Sopran geht, ist natürlich eine Freiheit, die aber damit motiviert werden kann, daß die klanglose Mittellage des Sopran hier durch den Alt unterstützt wird, um die Terzenparallele mit dem hochliegenden und glänzenden Tenor zur Geltung zu bringen. Den Altpart gehen diese Noten eigentlich nichts an, vielmehr sind für ihn eigentlich hier Pausen anzunehmen.

Auch eine Fuge Richters mit drei Subjekten möchte ich hier noch erwähnen, nämlich das „Gloria in excelsis“ seines Es-dur-Requiem. Auch hier macht die Beschränkung auf drei Textworte eine textliche Scheidung der drei Themen unmöglich. Eine stärkere Scheidung ist aber von dem Komponisten offenbar auch nicht beabsichtigt, sondern vielmehr ein inniges Verschlingen der vier Stimmen durch die drei bald in diesem bald in jenem auftauchenden, immer neuen Impuls gebenden Themen:



Die Arbeit dieser Fuge ist dadurch ausgezeichnet, daß alle drei Themen, obgleich ihnen nicht besondere Durchführungen gewidmet sind, bedeutsam zur Geltung kommen. Ich gebe wenigstens noch ein paar Ansätze:

200.

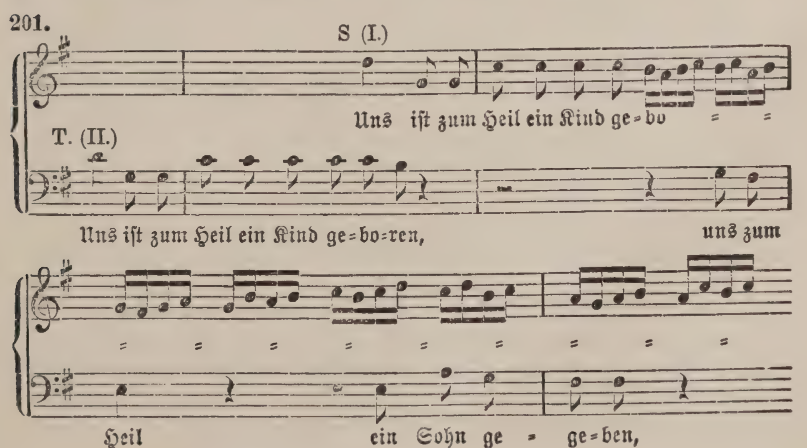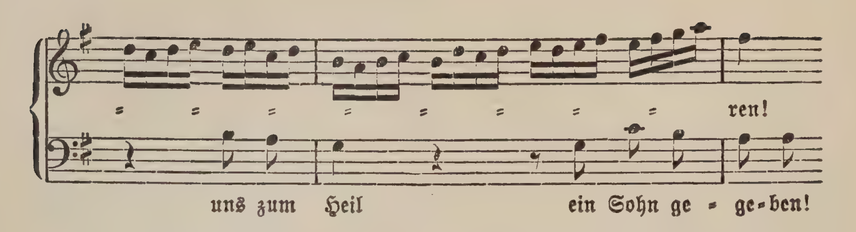


Leider muß ich mir versagen, hier ganze Fugen einzurücken; zumal Vokalfugen mit Orchesterbegleitung würden viel zu viel Raum in Anspruch nehmen. Doch werden die angeführten Proben genügen, die Aufmerksamkeit auf Besonderheiten der Konstruktion hinzulenken, wenn der junge Komponist nun auf eigene Faust ganze Vokalfugen durchgeht. Dazu sei aber wenigstens noch speziell darauf aufmerksam gemacht, daß Fugen, die als Teile eines größeren Vokalwerkes (Messe, Motette, Oratorium, Kantate) auftreten, nicht in gleichem Maße ein möglichst vollständiges Ausleben der in dem Thema steckenden Lebenskraft bedingen, wie isolierte oder doch nur einem Präludium gesellte Instrumentalfugen. Andererseits bietet ja aber der volle Chor oder gar Doppelchor so überreiche Mittel, besonders wenn ihm auch noch das Orchester zur Seite steht, daß je nach der Bedeutung des Moments, in welchem die Fuge einsetzt, auch eine sehr breite Entfaltung möglich ist und sich als Bedürfnis ergeben kann. Und zwar wird die Frage des größeren oder geringeren Textreichtums da *nicht* die entscheidende Rolle spielen. Daß ein *fortschreitender Text eigentlich der Fuge zuwider* ist, da dieselbe auf alle Fälle immer eine Ausbreitung rein musikalischen Gestaltens bedeutet, daher die Festhaltung eines durch den Text gegebenen Moments bedingt, wurde bereits hervorgehoben. Die deklamierend gehaltene Fuge wird darum, auch wenn sie längeren Text hat, im allgemeinen eine kürzere Fassung bedingen als die sich in Läuferwerk auflösende, die Singstimme als Instrument behandelnde.

Wir haben nun zur Ergänzung der vorausgehenden Betrachtungen noch einen Blick auf vokale Fugen zu werfen, welche einen etwas reichlicheren Text ausnutzen, um *Hauptthema und Gegensatz und auch Zwischenpartien textlich zu unterscheiden.* Ein vortreffliches Beispiel ist da die Fuge „Uns ist zum Heil ein Kind geboren" in Händels „Messias". Der Text:

Uns ist zum Heil ein Kind geboren, I
Uns zum Heil ein Sohn gegeben, II
Welches Herrschaft ist auf seiner Schulter,
Und sein Nam' wird genennet:
Wunderbar, Herrlicher, der Götter Gott
Und Ewig Ewig, Vater und Friedefürst } III

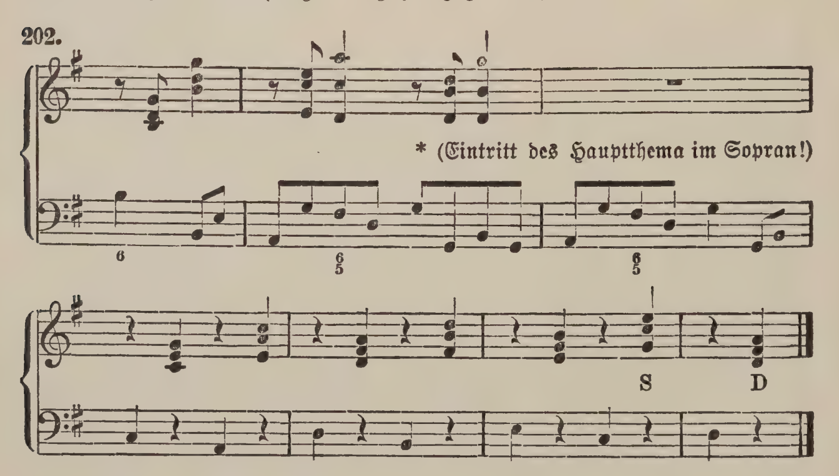
ist von Händel so verteilt, daß die erste Zeile (I) dem Thema gehört, die zweite (II) dem Gegensatz und die dritte bis sechste (III) in den nicht fugierten sondern homophon gesetzten Zwischenpartien verbraucht werden und zwar in jeder derselben ganz (!). Dem Beginn der eigentlichen Fuge ist vorausgeschickt ein kurz andeutender instrumentaler Vortrag des Themas, zuerst in der ersten Violine ansetzend, aber im zweiten Takte von der zweiten Violine abermals begonnen und fast ganz getreu zu Ende geführt (doch mit Klausel). Dann trägt auch der Sopran noch vorbereitend das Thema vor, läßt aber die Koloratur weg, in die es ausläuft und bringt statt dessen auch die Motive des Gegensatzes. Auch der nun folgende Tenoreinsatz ist noch vorbereitend und wohl nur dazu da, dem Tenor den Vortrag des Textes des Gegensatzes zu motivieren. Erst mit dem in die Koloratur auslaufenden Themavortrage des Themas durch den Sopran beginnt die reguläre Fugenarbeit, wie die Modulationsordnung ausweist. Die drei ersten Vorträge haben gleiche Tonalität, erst der vierte (Alt) bringt die Modulation zur Dominante, aber auch wieder nur vorbereitend für den fünften (Baß), zu dem er den Gegensatz zu bringen hat. Allenfalls könnte man auch diese Fuge als Doppelfuge definieren, in der beide Themen denselben Kopf haben und sich erst später spalten, das erste in Koloratur auslaufend, das zweite den Text fortsetzend; das ist aber natürlich ungefähr dasselbe, da auch bei solcher Definition die Fortsetzung des Textes dazu dient, den Gegensatz (das Gegenthema) zu charakterisieren:





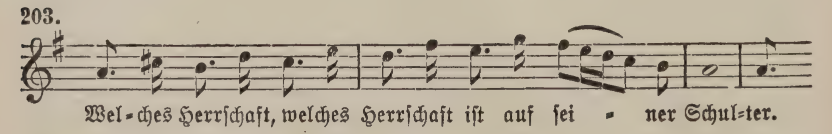
Natürlich schweigt das Orchester, das bereits vor den Singstimmen seine Beteiligung kund gethan, nicht wieder gänzlich, sondern stützt die Singstimmen durch einen (bezifferten) Baß und markiert in einfachster Weise die Harmonie (Begleitung zu Fig. 201):

202.

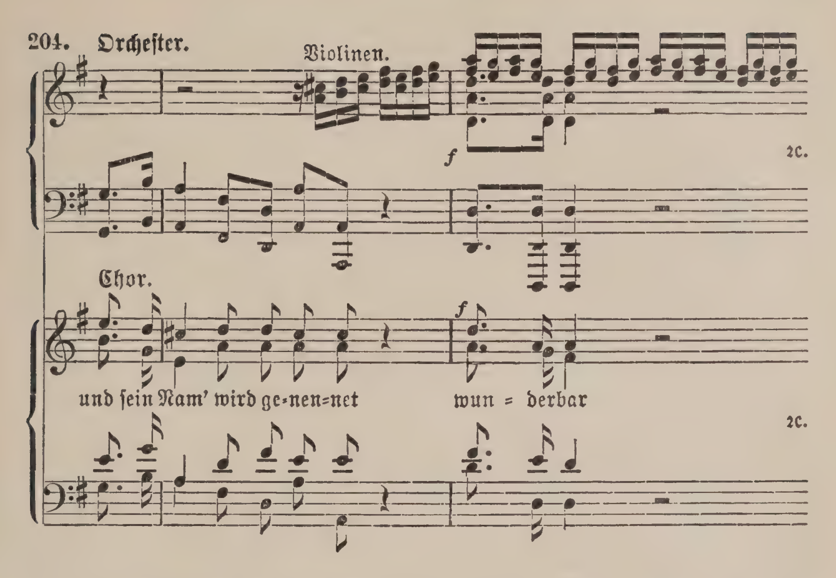


Ein ebensolcher Doppelvortrag durch das zweite Stimmenpaar (Alt [II] und Baß [I]), während dessen Tenor und Sopran schweigen (!), schließt die Exposition ab; beide Stimmen setzen zunächst noch zwei Takte alternierend die Manier des Gegensatzes fort und nun beginnt der Tenor, gefolgt vom Sopran und dem in Dezimen gepaarten Baß und Alt, das Zwischenspiel, zunächst das neue Motiv:

203.



ohne Transposition im Abstande von zwei Takten nachahmend, dann aber alle vier zum volltönenden Hymnus sich zusammenschließend, Note gegen Note, unterstützt vom Tutti (auch Oboen, Hörner, Trompeten, Pauken), mit in hohen Terzen jubilierenden Violinen:



Unmittelbar nachdem der Text in dieser Weise einmal ohne jede Wiederholung zu Ende geführt ist (Schluß in D-dur), beginnt die zweite Durchführung, die aber nur durch einen Doppelvortrag in G-dur markiert ist (Alt [II] und Tenor [I]), worauf die Fortsetzung der Manier des Gegensatzes durch Sopran und Baß ebenso wie nach der Exposition zum zweiten Zwischenspiel führt, das dem ersten ganz analog gebildet ist, aber in G-dur steht. Eine dritte Durchführung bringt Ansätze des Themas in allen vier Stimmen: Tenor (in G-dur), Sopran (G-dur), Baß (C-dur!) und Alt (C-dur). Erst die beiden letzten repräsentierten den eigentlichen Themavortrag; das dritte Zwischenspiel (gleich den beiden ersten) steht in C-dur, schließt aber nach der Haupttonart G-dur, welches die breit ausgeführte Coda festhält. Dieselbe besteht aus einem durchaus homophon gesetzten Vortrage des Hauptthemas (mit der langen Schlußkoloratur) und des anschließenden ebenfalls homophon gesetzten Gegensatzes mitsamt dem übrigen in den Zwischenspielen gebrauchten Texte. Acht Takte Orchesternachspiel, in der Art des Vorspiels mit dem Hauptthema bestritten, schließen die Fuge ab. Da haben wir eine gewiß mustergültig klare Disposition über Text und Themen, die allen formalen Ansprüchen auch der Instrumentalfuge Genüge leistet.

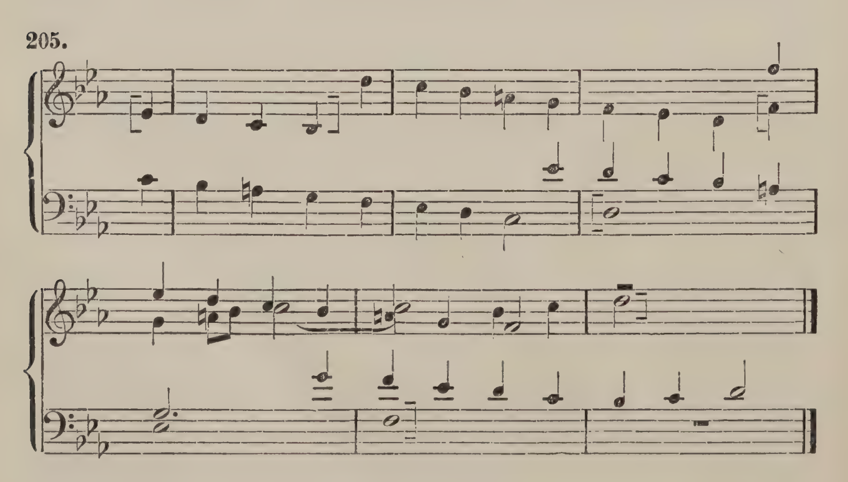
Musterhaft disponiert ist der erste Teil der Tripelfuge „Quam olim Abrahae“ in Cherubinis C-moll-Requiem, deren Tripelthema nebst Antwort wir bereits früher mitgeteilt haben (Fig. 116 p). Das Thema absorbiert vom Text die erste Zeile: „Quam olim Abrahae promisisti“, daher sind beide Gegenthemen auf die restierende Zeile

angewiesen, die nicht weiter teilbar ist: „et semini ejus“. Da aber das zweite sehr breit, das dritte dagegen flüssiger deklamiert, so heben sich beide sehr deutlich gegen einander ab, zumal das dritte erst am Ende der beiden ersten beginnt und eigentlich nur eine Art Brücke zu den weiter folgenden Themaeinsätzen schlägt. Das Schema der Stimmengruppierung ist:

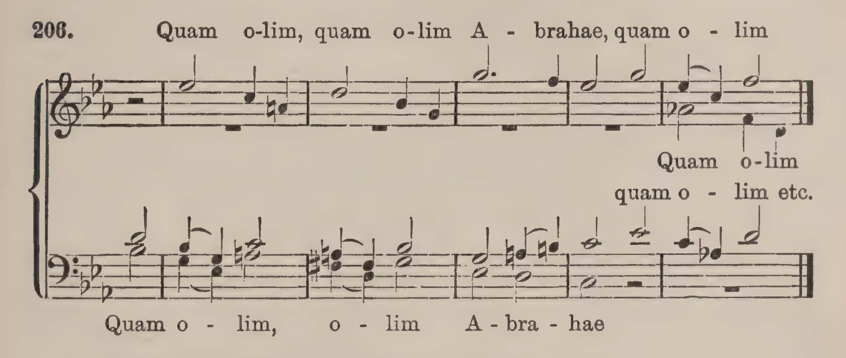
S	....	I	. II ..	 III	1. Zwischenspiel	.....	I	.. II ...	 III	2. Zwischenspiel
A	III	......	I	.. II ...		III	......	I	.. II ...	
T	....II..	 III	.....	I		... II ..	 III	....	I	
B	. I	.. II ...	 III	.....		I	.. II ...	III	......	

Bis hieher (64 Takte) ist die Fuge von einer fast peinlich schematischen Anlage (man beachte nur, daß er die beiden Durchführungen der Stimmen so folgen läßt, daß in jeder Stimme zweimal jedes der drei Themen auftritt [vgl. die Horizontalreihen]); auch entspricht die Ordnung der vier Stimmengruppierungen der zweiten Durchführung genau derjenigen der ersten. Eine derartige Regelmäßigkeit wird man freilich bei Bach vergebens suchen; dieselbe ist wohl ohne förmliche Vorausberechnung kaum zu erzielen. Ich bin deshalb weit entfernt, dieselbe als normal zur Nachahmung zu empfehlen. Die erste Durchführung hält die Haupttonart (natürlich mit den selbstverständlichen Wendungen zur Dominante) fest; die zweite beginnt in der Parallele (C-moll), geht dann zu deren Dominante und weiter über die Haupttonart Es-dur zur Subdominante, ist also ein normal ausgebildeter Modulationsteil. Die (vokalen) Zwischenspiele sind mit den Motiven der Themen gearbeitet; das erste bringt zunächst Engführungen des dritten Themas (mit Festhaltung des Textes „et semini ejus“):
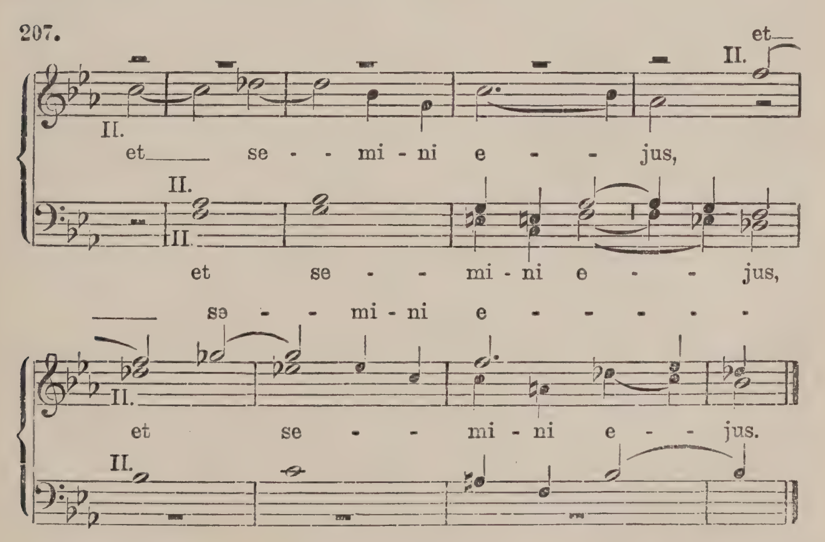
205.



und dann gehäufte Schein-Engführungen des ersten Themas (mit dessen Text!), in denen aber immer nur die ersten drei Noten genau dem Thema entsprechen, alle übrigen aber abweichend ansetzen:

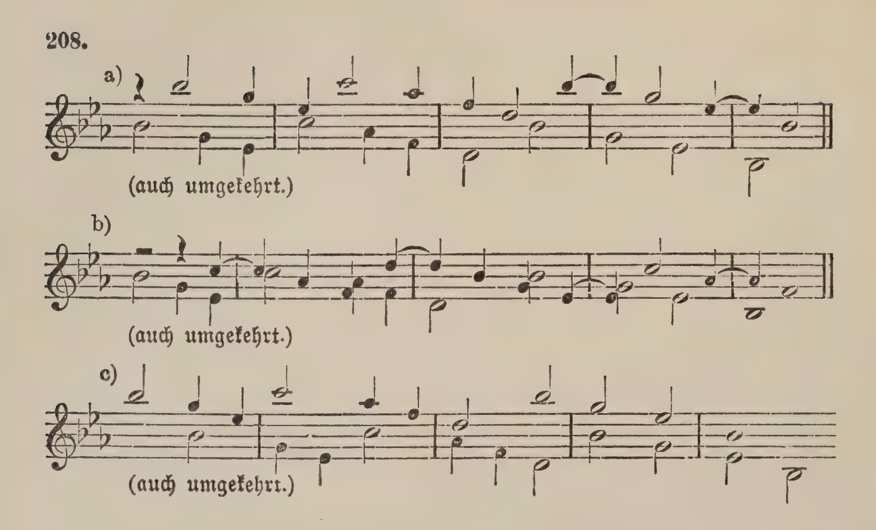


Das zweite Zwischenspiel besteht aus Engführungen des zweiten Themas, sodaß wiederum ganz schematisch alle drei Themen auch in den Zwischenspielen ausgenützt sind:
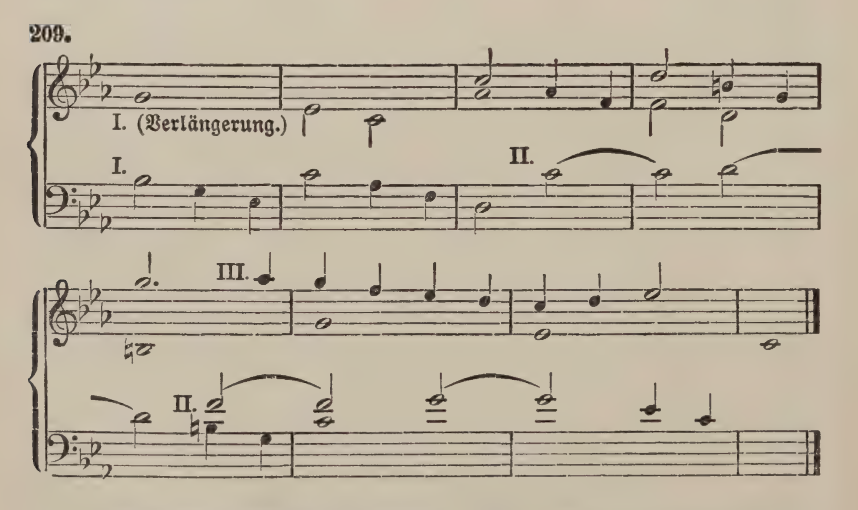


Der Rest der Fuge fällt gegen diese kunstvolle erste Hälfte entschieden ab, sofern Cherubini eine weitere Steigerung des Aufwandes kontrapunktischer Mittel nicht bewirkt hat, ein solcher aber durch den ersten Teil entschieden wahrscheinlich gemacht ist und erwartet wird. Strenge Engführungen des Hauptthemas selbst wären durchaus nicht unmöglich gewesen:

208.



Auch waren mancherlei Gesellungen der drei Themen in ihrer Originalgestalt zu dem auf doppelte Notenwerte verlängerten ersten Themen möglich, z. B.:
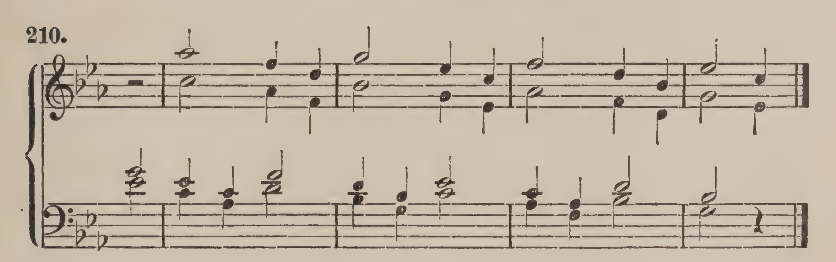
209.



Von keiner dieser Möglichkeiten macht aber Cherubini Gebrauch, sondern bringt in dem zweiten Teil zunächst nur die Verlängerung des ersten Themas ohne thematische Kontrapunkte, aber nur einmal (in Baß) getreu; bereits der zweite Einsatz (im Sopran mit Terzenparallelen im Alt und einem Terzenkontrapunkt des Tenor und Baß) verlängert die den Anfang des Themas bildende Sequenz und täuscht die

Erwartung durch eine homophone Setzweise, die zwar schnell abbricht, doch nur um ein langes, neues Zwischenspiel zu bringen, das wiederum aus Engführungen des zweiten und dritten Themas gebildet ist; der im Tempo gesteigerte Schlußteil (più allegro) spielt nur noch mit Anklängen an das Hauptthema und das dritte Thema; das erste geht wieder in Sequenzform über und zwar mit Imitationen der zwei Stimmpaare Baß-Tenor und Sopran-Alt, beide in Terzen:

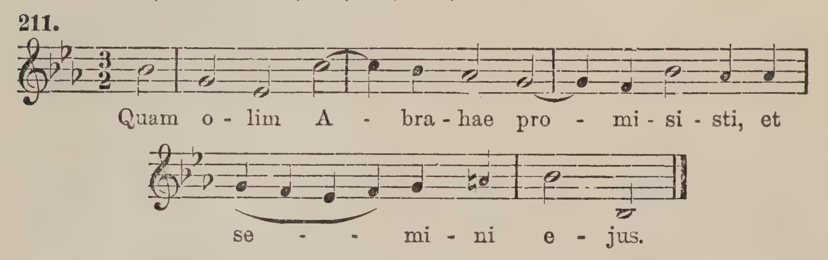
210.



und die Fuge schließt vollständig homophon ab. Dieses Versanden der eigentlichen Fuge ist bei deren weiter Ausführung ein entschiedener Mangel, da durch den Vollklang des nur harmonisch gesetzten Schlusses keine genügende Entschädigung für die getäuschten Erwartungen geboten wird. Im allgemeinen ist gegen die Zusammenfassung der Stimmen zum kompakten Satz am Ende der Fuge nichts einzuwenden, aber nur dann, wenn der Komponist nahe dem Ende das Interesse an der Fugenarbeit am höchsten gesteigert hat. Die Verlängerung des Themas ohne kanonische Künste einzuführen, hat keinen Zweck, zumal nicht in so vereinzelter Gestalt wie hier geschehen. Die freilich sehr viel einfacher angelegte Fuge über das „Quam olim" in Friedrich Kiels As-dur-Requiem op. 80 hat ihre letzte Steigerung am Ende. Die nur vierstimmige Fuge ist eigentlich eingekapselt in einen doppelchörigen Satz, der bereits vor Beginn der Fuge den Hinweis auf die Verheißung für Abrahams Geschlecht mit zwei alternierenden vierstimmigen Chören vorgetragen hat; daß dieser Doppelchor abbricht, um die übliche Fuge eintreten zu lassen, und daß diese Fuge sich nicht zur Doppelchörigkeit entwickelt, ist freilich auch anfechtbar. Mit dem Moment, wo die Doppelchörigkeit wieder heraustritt, hört die Fuge auf; und auch der dem kurzen doppelchörigen Teile folgende eigentliche Schluß der Fuge mit prächtiger Engführung ist wieder nur vierstimmig. Ich muß gestehen, daß mir das Auftauchen des Doppelchors in der nur vierstimmigen Fuge nicht recht organisch erscheint, da nämlich die Motivbildung dieses Doppelchors mit dem Fugenthema nichts zu thun hat. Hätte Kiel die Engführung vor den Wiedereintritt des Doppelchors gelegt, so wäre das jedenfalls logischer, da dann wirklich der Eindruck vollständig wäre, daß die Fuge sich als selbständiges Glied in den Doppelchor einschaltet. Uebrigens verbraucht Kiel den gesamten Text

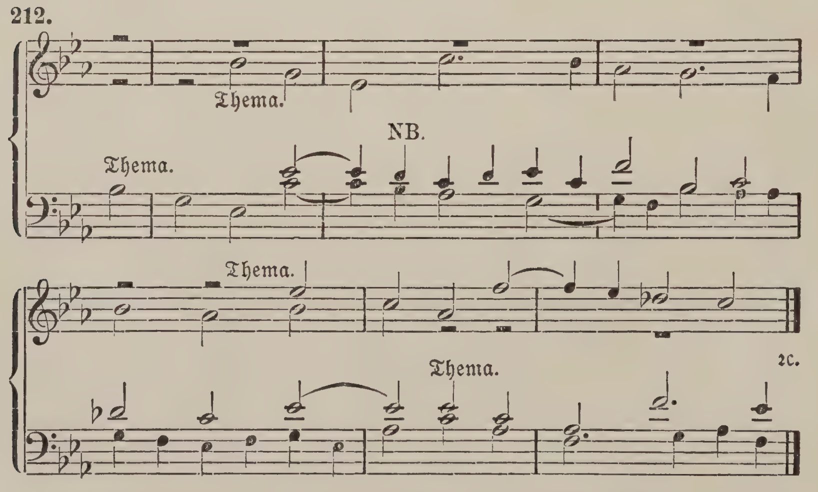
für das Thema selbst und hat auffallende Gegenmotive nicht entwickelt. Das dem Cherubinis recht ähnliche Thema ist:

211.



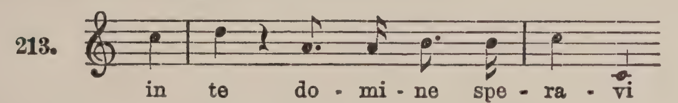
Die Engführung bringt das Thema in der Folgestimme nicht ganz bis zum Ende, was aber nicht auffällt, da eine dritte (Tenor) das charakteristische Melisma früher bringt (bei NB.):

212.
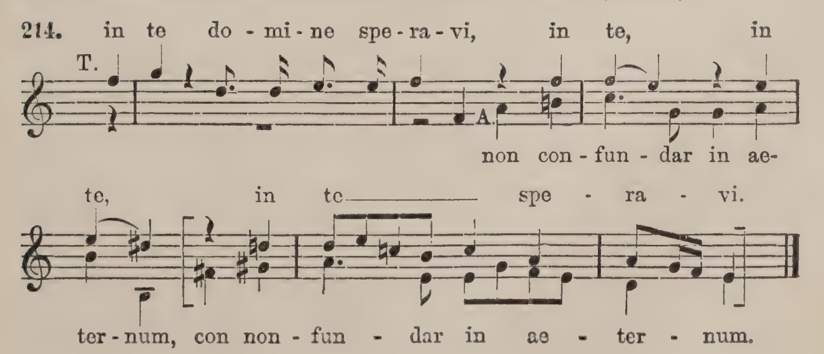


Bei solchen Fugen, die gar keinen neuen Text bringen, sondern nur einen schon vorher anderweit in schlichtem Chorsatz vorgetragenen Textteil bearbeiten, ist ja das Interesse natürlich nur mehr ein rein musikalisches. Das geht aber doch nicht soweit, daß es völlig gleichgültig wäre, ob zwischen der nicht fugierten und der fugierten Interpretation desselben Textes Beziehungen bestehen oder nicht. Ohne allen Zweifel verdient da das Verfahren Händels in der Weihnachtsfuge des Messias (Fig. 201 ff.) den Vorzug, deren vorausgeschickte und angehängte nicht fugierte Partien motivisch mit der Fuge identisch sind; bei Cherubini (Fig. 116 p) mußte der Verlust charakteristischer Züge des Fugenthemas bei der schließlichen homophonen Behandlung als ein Untreuwerden unangenehm berühren; bei Fr. Kiel erschien das Auftauchen homophoner Doppelchörigkeit inmitten einer vierstimmigen

Fugenarbeit unorganisch, weil es nicht Motive der Fuge benutzte, sondern eine außerhalb derselben liegende Interpretation der Textworte reproduzierte. Aehnliche aber noch schwerere Einwände wird man gegen Fugenarbeiten wie das „In te domine speravi" in Anton Bruckners Tedeum erheben müssen. Auch hier ist der mit Fuge bezeichnete Teil das Mittelstück eines übrigens homophon gefaßten Chorsatzes. Der einleitende Satz läßt nicht im geringsten vermuten, daß eine Fuge kommen könnte; die Deklamation der Worte stimmt hie und da überein mit derjenigen der Fuge, aber da das Melodische keinerlei Aehnlichkeit aufweist, so ist diese Uebereinstimmung im Rhythmus nur unangenehm auffällig. Vor allem paßt aber die Fuge wie die Faust aufs Auge nach der fatalen Rosalie der zweimaligen Schiebung eines viertaktigen Melodiesatzes aus G-dur nach As-dur und H-dur, ohne Modulation, ohne jeden Versuch einer Brücke. Nach breiter halbschlußartiger Endung auf den H-dur-Akkord beginnt also die Fuge in der auch zu Anfang und Ende des ganzen Satzes herrschenden Tonart C-dur. Gleich der Anfang der Fuge ist insofern abnorm, als die Antwort anderen Text hat als das Thema; die Anomalie ist aber noch weiter verschärft dadurch, daß Bruckner ohne Not den Textteil der Antwort anders deklamiert hat als den des Themas selbst; so kommt es, daß dem ersten vokalen Themavortrage der erste Ton fehlt, der aber instrumental vertreten ist. Eine weitere Anomalie ist die Form der Beantwortung, die allen Regeln ins Gesicht schlägt. Da Bruckner selbst durch die Begleitung das Thema als in F-dur stehend interpretiert, so müßte die Beantwortung nach C-dur modulieren und in derselben schließen, also die Form haben:
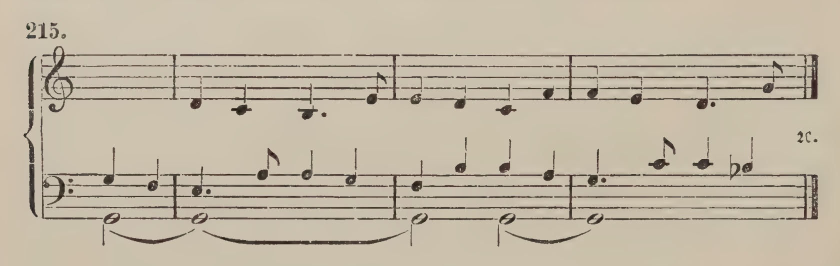


Statt dessen sieht der Anfang der Fuge so aus (Beantwortung mit anderem Text, Gegensatz mit dem Text des Themas!):



d. h. die Antwort macht einen Halbschluß in E-moll und es müssen daher zwei eingeschobene Takte die halsbrecherische Rückmodulation wenigstens nach C-dur machen. Das zweite Stimmenpaar (Tenor und Baß) zieht aber statt des Halbschlusses auf h† den Ganzschluß in B-dur vor (!). Aber es kommt noch schlimmer: zwei freie Takte, wenigstens nur in Baß mit dem etwas am Ende veränderten Thema, mit dem Text „ne confundar in aeternum“ kadenzieren in Es-dur! Dann aber setzt trotzdem das Thema nebst Gegensatz wieder in C-dur ein (Schluß in F-dur) und weiter folgt ein zweimaliges stufenweises Emporschrauben des Themas in Sopran, zuerst mit g a anfangend mit G-dur-Schluß, dann mit a b anfangend mit Halbschluß auf a†; nun ergreift der Tenor das Thema, beginnend mit e fis, schließend nach F-dur, der Alt folgt, beginnend mit d es und mit Halbschluß auf d†. Eine längere Episode macht aus dem umgekehrten Thema ein Sequenzmotiv für den Baß, zu welchem der Sopran chromatisch in halben Noten emporrückt von g^1 bis e^2 bezw. (zuletzt in Ganzen) bis g^2; dabei werden die Tonarten G-moll, As-dur, B-dur, C-dur, D-dur, E-dur, F-dur, G-dur in 9 Takten durchlaufen. Ein verhältnismäßig ausgedehnter Orgelpunkt auf G trägt zunächst ein Geschiebe von Engführungen der Umkehrung des Themas auf:

215.



Dann steigt der Sopran (über einer fallenden Skala des Baß g f es des c b as g in halben Noten) mit dem rechten Thema wieder abwärts und über einem neuen Orgelpunkte paaren sich abermals Tenor und Alt mit dem rechten Thema in absteigender Sequenz. Damit ist die Fuge zu Ende. Der abschließende homophone Chorsatz leistet wieder an modulatorischer Buntscheckigkeit das Menschenmögliche (F-moll, A-moll, B-dur, D-moll, C-dur, As-dur, B-moll, H-dur, Dis-moll, Cis-moll, D-moll), erreicht aber am Ende doch wirklich glücklich wieder C-dur. Nur gänzlicher Mangel am Gefühl für gesunde Logik der harmonischen Entwickelung wird an einem solchen Versuche, aller Ueberlieferung in der Technik Hohn zu sprechen, Gefallen finden und in demselben einen Fortschritt sehen können. Freilich wer nur die Einzelwirkungen der frappanten Tonartrückungen empfindet, der kann von dieser Uebertragung Wagnerischer musikalisch-dramatischer Effekte auf kirchliches Gebiet eine Reihe starker Erschütterungen er-
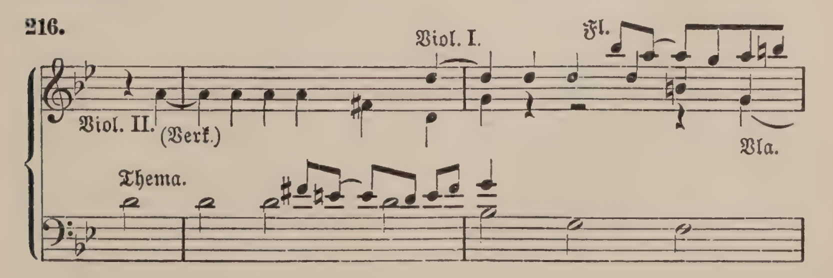
fahren. Daß aber das feste unerschütterliche Gottvertrauen sich in einem solchen tonartlich extrem zerfahrenen Wesen unter gänzlich mißbräuchlicher Anwendung der Fugenform aussprechen will, ist ein schlimmes Zeichen der Zeit.

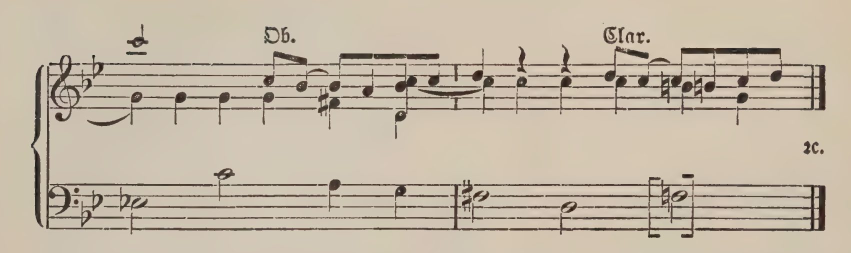
Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als ob die oben an der „Quam olim“-Fuge in Cherubinis Requiem gemachte Ausstellung auch auf die große Doppelfuge „Et vitam venturi saeculi amen“ in Beethovens Missa solemnis (vgl. Fig. 116 q) Anwendung finden könnte, da auch diese am Schluß die eigentliche Fugierung aufgiebt und auch das Thema umgestaltet. Aber bei Beethoven liegen doch die Verhältnisse ganz anders, sofern der Eintritt freieren Gestaltens durch die Einführung und lange Verarbeitung der strengen Verkürzung des Hauptthemas vorbereitet wird, wobei besonders das Gegenthema durch Umwandlung der Viertelbewegung in Achtelbewegung in einem Grade instrumental figurativ wird, daß die Fugierung sich sozusagen in Instrumentalfiguration verflüchtigt und in dieser (Violinen) noch als weiterlebend empfunden wird, nachdem die Stimmen bereits zu einem mehr deklamierenden Satze Note gegen Note zusammengetreten sind. Der Aufbau des ersten Teils der Fuge ist dieser:

S.	I . Cp . II	I II 2 . . .	1 . . . I I*
A.	. . I Cp II	Cp I 2 . . .	2 . . . .
T.	II . . . I Cp	II Cp I	2 II . . . I*
B.	. . II . . . I	II Cp 1 II	. . I* II I

Bis auf einige geringfügige Abänderungen (*) bei der dreifachen Engführung des Themas, mit welcher der erste Teil schließt, sind alle diese Thema-Kombinationen streng. Der zweite Teil, dessen Eintritt durch die Klausel in D-moll (D^6_4 S^{III} D ^0T) mit Absetzen und Veränderung des Tempo markiert ist (Allegro con moto), beginnt mit der gleichzeitigen Einführung des Hauptthemas (in Baß) in G-moll und seiner Verkürzung (Violinen) nebst derjenigen des ersten Motivs des Gegensatzes (Holzbläser). Diese sechs Takte instrumentales Zwischenspiel legitimieren sozusagen durch diese Kombination, bei der aber das verkürzte Thema nur durch seinen Anfang markiert ist, die sofort anschließende Arbeit mit dem verkürzten (vollständigen) Thema. Die Kombination ist:

216.





Da die Taktart ($^3_2$) bleibt, so entstehen durch die Verkürzung andere Bedingungen der Deklamation; wenn auch die Deklamation des Themas selbst (vgl. 116 q) nicht gerade sonderlich glücklich ist, so muß doch zugestanden werden, daß die neue Einordnung im Takte, welche die Verkürzung bedingt, dieselbe möglichst genau reproduziert. Die Verlängerung der ersten Note (der Auftakt ist zugegeben) wäre nicht nötig, markiert aber die Einsätze vortrefflich; das Gegenthema ist nur in seinem Anfangsmotiv ziemlich getreu übertragen, wenigstens ist unverkennbar, daß auch seine Provenienz aus dem ersten Teile gemeint ist:

217.

S. a - - - - - - - - - - et

II.

T. et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li, a - -

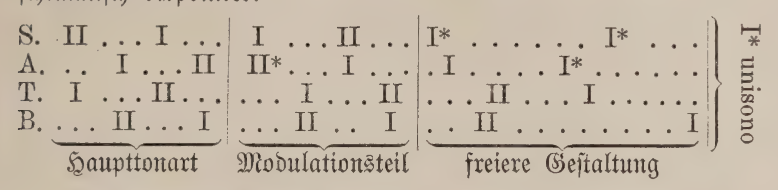
I.

- - - - - men

—— vi - tam etc.
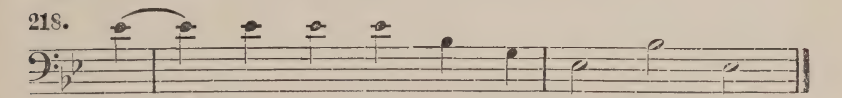
men, a - men. ꝛc.

Die Einsätze der Durchführung der verkürzten Themen sind streng schematisch disponiert:



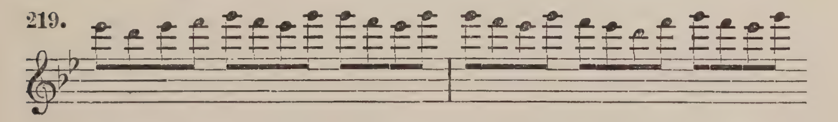
Der die Fugierung aufgebende Schlußteil beginnt mit dem Unisonovortrage des Themas, das aber ganz ähnlich wie bei Cherubini durch stufenweise steigende Nachahmung des Herabtretens in zwei Terzschritten in eine Sequenz ausgeht. Während nun die Singstimmen zum vierstimmigen Satze Note gegen Note auseinandertreten, führt das Orchester das thematische Leben noch einige Zeit in ganz freier Umgestaltung weiter. Nicht nur sind die Viertelgänge der Bässe

218.



entschieden als Umgestaltung des verkürzten Hauptthemas gemeint, sondern auch die laufende Figur der ersten Violinen, welche die zweiten Violinen, Bratschen und Celli wenigstens rhythmisch mitmachen, sind sicher als Umbildungen des verkürzten Gegenthemas zu verstehen:
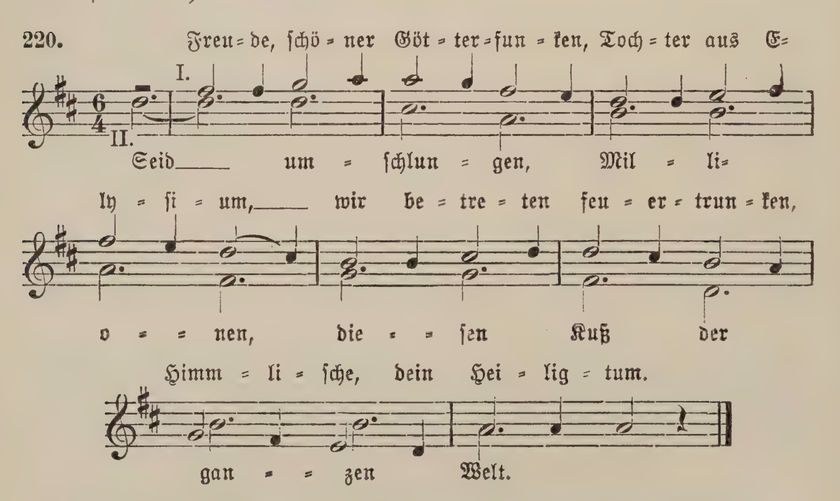
219.



Auch die Achtelgänge des Soloquartetts, das gegen Ende des Stücks dem Chor gegenübertritt, erinnern noch einmal an das zweite Thema. Der letzte Schluß enthält thematische Motive gar nicht mehr. Ich denke, der gewaltige Abstand dieser Fuge von der Cherubinischen legt ein laut redendes Zeugnis für den Fugenkomponisten Beethoven ab.

Ueber die ausnahmsweisen Textverhältnisse der großen Doppelfuge im Schlußsatze der Neunten Symphonie habe ich schon oben einige Bemerkungen gemacht; nun ist es Zeit, ihre musikalische Struktur zu betrachten. Da der gesamte Text der Fuge schon vorher in homophoner Setzweise musikalisch ausgedeutet worden ist und zwar gerade bezüglich der beiden Themen der Doppelfuge auch mit derselben Melodie, so ist die Fuge thatsächlich nur ein Glied in der großzügigen Entwickelung des Satzes, eine höchst bedeutsame Zusammenfassung wichtiger Hauptglieder der Kette, ein Austönen des Freudenhymnus in der wechselnd die Stimmen an die erste Stelle führenden Form der gesteigerten Poly-

phonie, die eigentliche Blüte des ganzen Satzes. Gegenüber den früheren homophonen Vorträgen desselben Textes mit der gleichen Melodie im $^4/_4$ und im $^6/_8$ Takt erscheint der der Fuge in $^6/_4$ Takt mit fortgesetztem Wechsel von Vierteln und Halben (𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩) an sich zunächst etwas gemessen, aber der jambische Rhythmus ist doch auch wiederum ein neues belebendes Element und die eröffnenden Achtel der das Thema figurierenden Streichinstrumente vernichten auch den letzten Rest einer hemmenden Wirkung. Ich gebe nun die Themen selbst ohne die Figuration des ersten durch die Violine:
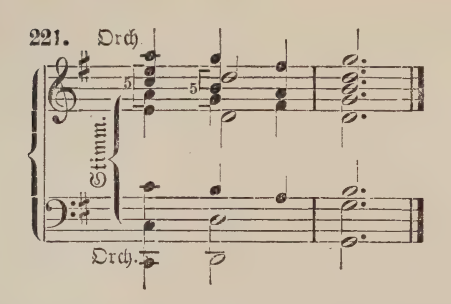


Die zunächst hervorstechende Eigenschaft der Fuge ist die deutliche Scheidung der beiden einander gesellten langgestreckten Themen durch zweierlei Text; beide Themen sind vorher, wenn auch nicht genau in gleicher Form ausführlich behandelt, das erste sogar auch in Fugenform (in der Instrumentaleinleitung des Satzes), sodaß die Fuge sozusagen einen die Themen zusammenbringenden Mittelteil vorstellt. Im Hinblick auf die nicht fugierten Schlußpartien in Fugen wie der vorher besprochenen der Missa solemnis und der aus dem Requiem von Cherubini, oder auf den Anfang und Schluß der Weihnachtsfuge in Händels Messias erscheint sogar schließlich der ganze Chorsatz mitsamt seinem Instrumentalvorspiel nur als eine gewaltig erweiterte Fuge, deren Kernteil nur die Doppelfuge ist. Die Ordnung der Themavorträge dieser selbst ist:

S.	I II	Zwischenspiele	I II* . . . /II . .
A.	II I		II I\ . . . /II . I*
T.	. . II I . . .		. . . . II II* . . .
B.	. . I II . . .		. . . . \II I* . . II

alles in allem acht Doppeleinsätze, die in der ersten Durchführung sehr streng sind, in der zweiten aber sehr frei, sofern sie die Melodielinie des ersten Themas leicht verändern und das zweite Thema sprungweise in andere Stimmen übergehen lassen. Das Zwischenspiel (6 Takte) besteht nur in einem Weiterleben der Themen. Einen gewissen Abschluß hat die Fuge doch insofern, als sie mit D-dur-Ganzschluß aufhört, aber ohne breitere Bekräftigung direkt an die weiteren Teile anschließend, die auch auf den Text der Fuge zurückkommen und besonders das zweite Thema „Seid umschlungen" noch weitläufig in schlichtem Chorsatz behandeln. —

Man unterscheidet zwischen einer wirklichen Fuge und einem Fugato. Wir wollen der Unterscheidung kein besonderes Gewicht beilegen, sonst würden nur wenige Chorfugen auf den Namen wirklicher Fugen Anspruch haben. Denn natürlich kann man doch die Scheidung nicht anders machen, als daß man ein für sich selbständig abgeschlossenes fugiertes Stück eine Fuge nennt, Fugato aber einen fugierten Teil eines vorher oder hinterher oder auch vor- und hinterher und wohl auch dazwischen nicht fugierte Teile aufweisenden Stücks. Wir haben gesehen, daß solche Fugati recht respektable Fugen sein können, die sowohl an Ausdehnung als an Wirkung mit ganz geschlossen abgegliederten Fugen jeden Vergleich aushalten, ja dieselben übertreffen. Es muß jederzeit der freien Verfügung des Tonkünstlers überlassen bleiben, bis zu welchem Grade er eine Fuge als geschlossene Nummer abzugliedern für gut hält. Daß selbst der wiederholte Wechsel zwischen Fugierung und Nichtfugierung bei vernünftiger Textverteilung einwandfrei sein kann, hat uns die Weihnachtsfuge im Messias bewiesen.

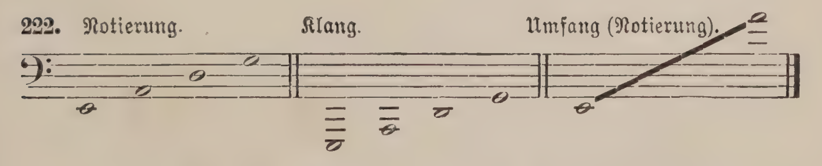
Es erübrigt noch, wenigstens vorläufig orientierend einige Bemerkungen über die eventuelle orchestrale Begleitung der Chorfuge zu machen. Bei weitaus der Mehrzahl der begleiteten Fugen hat das Orchester wenig anderes zu thun als die Partien der Singstimmen zu verstärken. Diese Verstärkung ist zunächst Mitgehen all'unisono, in zweiter Linie aber auch Oktavverdoppelung. Für die Baßstimme ist, sobald einmal überhaupt das Orchester (oder auch die Orgel) herangezogen wird, auch die Verstärkung im 16-Fußton, d. h. das Mitgehen der Kontrabässe in der tieferen Oktave zum mindesten in Forte selbstverständlich, der Sopran wird ebenso gern durch in der (höheren) Oktave mitgehende Flöten oder auch Violinen verstärkt werden. Aber für Forte-Wirkungen wird man auch den Mittelstimmen die Oktavverdoppelungen nicht versagen. Der Tenor wird, wenn er nicht dem Baß zu nahe liegt (d. h. nicht näher als mindestens eine Quinte), auch 16′ Verstärkungen (in der Unteroktave) erfahren können, aber gerade wenn er hoch liegt und glänzen soll, hat er auch Anspruch auf die höhere Oktavverdoppelung. Etwaige durch zugesetzte Oberoktaven entstehende Quintenparallelen sind als nicht vorhanden zu betrachten, z. B.



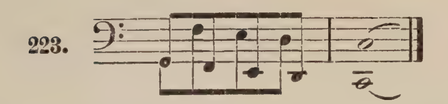
Bezüglich der eigentlichen begleitenden Rolle des Orchesters oder der Orgel hat der Komponist vollends ganz freie Hand; eine etwaige Einleitung oder ein instrumentales Vorspiel kann ganz ohne Fesseln frei erfunden werden, wird aber natürlich in Hinblick auf die folgende Fuge wenn auch nicht thematische Beziehungen, so doch einen Charakter zeigen, der sie zu solcher Zusammenstellung geeignet macht. Der eigentliche Anfang der Fuge ist gewöhnlich unbegleitet, d. h. das Orchester (die Orgel) spielt ohne jedwede Harmonisierung nur die beginnende Stimme in gleicher Tonlage und zwar ohne Oktavverdoppelungen mit; doch ist letzteres nicht absolut zu untersagen. Für eine Fuge von besonders kräftigem, prächtigem Charakter wäre sogar ein unisono des Chors (die Frauenstimmen eine Oktave höher) und Orchesters keine Ungeheuerlichkeit oder Stilwidrigkeit, die Stimmen würden sich dann erst durch die notwendigen Folge-Einsätze allmählich von einander trennen, sodaß nicht ein Ansammeln der Stimmen, sondern vielmehr eine allmähliche Spaltung des Chors den Inhalt der Exposition bildete. Sehr häufig tritt der erste Themavortrag, besonders wenn er nicht der Baßstimme gegeben ist, sogleich mit stützendem Instrumentalbaß und ergänzender, vom Orchester leicht markierter Harmonie auf (Fig. 201—2). Eine Fuge, deren Inhalt jubelnder Lobgesang ist (Gloria in excelsis, Osanna), wird in ganz freier Weise zwischen die Haupteinsätze der Themen oder auch auf einzelne Haltetöne im Thema selbst lebhaft rhythmisierte Jubelrufe der Blasinstrumente einstreuen können (akkordisch), oder auch glänzende figurative Gänge der hohen Streichinstrumente, die dann freilich mehr oder weniger als Bestandteil des Themas selbst wirken und für die Folge ungern vermißt werden, aber eine sehr freie Reproduktion zulassen. Die eigentliche Begleitrolle des Orchesters (der Orgel) wird sich aber besonders bemerklich machen, wenn im Verlauf der Fuge die Vollstimmigkeit wieder aufgegeben wird und neue Durchführungen wieder mit einzelnen Stimmeinsätzen beginnen. Bei diesen ist es nicht im gleichen Maße wie zu Anfang geraten, die Einzelstimmen auch unbegleitet zu lassen, vielmehr wird sich da gern das von der Singstimme abgebrochene Leben in den Instrumenten, wenigstens teilweise, fortsetzen. Vollends frei ist aber der Komponist in der Disposition über das Orchester (die

Orgel) bezüglich etwaiger ausgedehnten instrumentalen Zwischenspiele. Nur ist im allgemeinen für dieselben nicht zu empfehlen, daß das Orchester die Fugierung aufnimmt, solange der Chor schweigt; denn in der Vokalfuge, wo die Erzeugung des Fugenthemas durch den Text offenkundige Thatsache ist, wird jeder selbständige Vortrag des Themas durch die Instrumente als fingierter Einsatz einer Singstimme wirken, d. h man wird die Artikulation durch die Worte vermissen. Auf Beispiele wie Fig. 216 bezieht sich diese Warnung natürlich nicht; in solchen, durch die besondere Sachlage motivierten Fällen verliert die allgemeine Regel ihre Gültigkeit. Auch im vollen Tutti, wenn der ganze Chor in Arbeit ist und das Orchester kräftig mithilft, wird ein rein instrumentaler Themavortrag, z. B. der Posaunen, vortreffliche Wirkung thun.

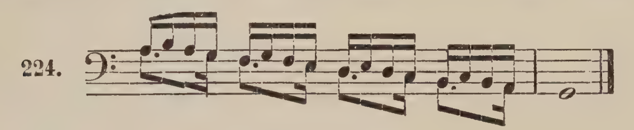
Wenn auch die selbständige Komposition für Orchester noch nicht in das Bereich dieser Aufgabe gehört, so wollen wir doch die durch den fugierten Chorsatz gebotene Gelegenheit, allmählich über alle Stimmen des Orchesters disponieren zu lernen, nicht unbenützt lassen. Dabei handelt es sich zunächst noch nicht um speziell charakteristische Behandlung der einzelnen Instrumente, sondern nur um ihr Tonvermögen und ihre Klangkraft. Wir haben bereits S. 102 den Umfang der wichtigsten Holzblasinstrumente verzeichnet; im ersten Bande S. 522 ff. gaben wir über das Tonvermögen der Streichinstrumente die notwendigsten Notizen. Letztere sind für das Orchester vor allem durch Mitberücksichtigung des Kontrabasses zu ergänzen. Der Kontrabaß ist von Hause aus und seiner Natur nach das zur Verstärkung der Baßführung durch die untere Oktave (16-Fußton) berufene Instrument, d. h. zunächst geht der Kontrabaß ganz allgemein mit dem Violoncello und wird deshalb oft gar nicht besonders notiert, sondern durch die Bezeichnung Baß mitverstanden. Allein etwa seit 1830 hat man im Interesse einer regulären Spieltechnik des Instruments für die vier Saiten des Kontrabasses die Stimmung in der tieferen Oktave der Saiten des Cello aufgegeben und stimmt dieselben vielmehr in E, A, D, G:



Es ist also wohl zu beachten, daß die vier tiefsten Halbtöne des Cello Dis, D, Cis, C für den Kontrabaß somit nicht notiert werden können. Deshalb giebt man jetzt dem Kontrabaß in der Partitur ein eigenes System oder wendet in Fällen, wo im Cello diese tiefsten Töne vorkommen, doppelte Strichelung an, um anzuzeigen, was statt der ihm unmöglichen Töne der Kontrabaß geben soll z. B.:



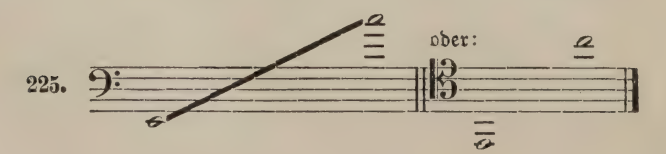
Von schnellem Figurenwerk des Cello wird manchmal der Kontrabaß dispensiert und erhält Vereinfachungen der Gänge zugewiesen:
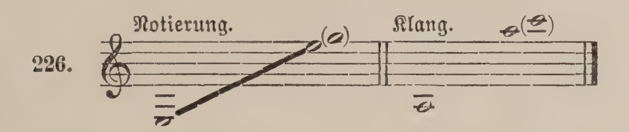


Doch kommen solche streichermäßige Gänge jederzeit auch auf dem Kontrabaß gut heraus, und nur der Wunsch, vom Fundament allzugroße Beweglichkeit und Unruhe fern zu halten, veranlaßt z. B., ein Tremolo der übrigen Streicher den Kontrabaß nicht mitmachen zu lassen. Jedenfalls kann der Anfänger in der Instrumentierungskunst ohne allzugroße Sorge frei innerhalb des Umfangs über den Kontrabaß verfügen, vor allem kann derselbe mit Bequemlichkeit alles ausführen, was gesungen werden kann.

Bezüglich der Holzblasinstrumente genügen vorläufig die S. 102 gegebenen Notizen. Nur sei bemerkt, daß das moderne große Orchester gewöhnlich über je 2 (seit Wagner vielfach über 3) Instrumente gleicher Gattung verfügt (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte). Von der Benutzung der in der tieferen Oktave der Klarinette in B oder A stehenden Baßklarinette und des in der tieferen Oktave des Fagotts stehenden Kontrafagotts (die beide eine Oktave höher notiert werden als sie klingen) sowie der in der höheren Oktave der Flöte stehenden Pickelflöte wird besser einstweilen noch abgesehen.

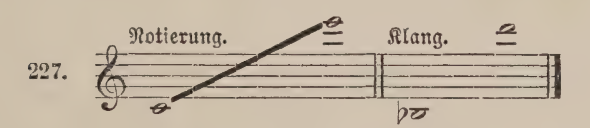
Ganz neu für unsern Studiengang ist aber die Heranziehung der Blechblasinstrumente und der Pauken. Zur Verstärkung des Chores kommen in erster Linie die Posaunen in Frage; diese sind zugleich diejenigen Blechblasinstrumente, deren Technik dem Komponisten die geringsten Hindernisse in den Weg legt. Doch ist bei der mächtigen Klangkraft dieser Instrumente Vorsicht im Gebrauche ihres Forte geboten. Dieselben verfügen aber auch über ein schönes, sattes Piano. Die heute fast allein mehr gebrauchte Tenorposaune verfügt über die vollständige chromatische Skala vom großen E bis c^2 (notiert wie sie klingt, gewöhnlich mit Tenorschlüssel, nur der Part der dritten Tenorposaune, der sogenannten Baßtenorposaune, im Baßschlüssel):
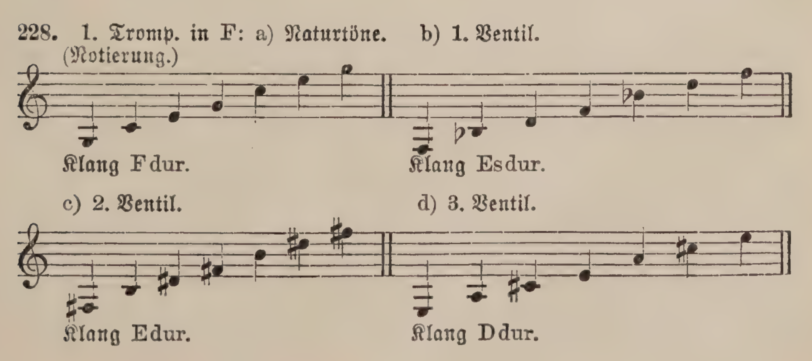


also von der Tiefengrenze des Singbasses bis zur Höhengrenze des Tenor. Man thut gut, die Posaune als Männerstimme zu betrachten und weder die Altstimmen noch die Sopranstimmen von Posaunen mitblasen zu lassen (was natürlich überhaupt nur in forte in Frage kommen kann), sondern dafür lieber die der Posaune an Klangcharakter homogene Trompete heranzuziehen. Die heute ausschließlich im Orchester gebrauchten Ventiltrompeten in F und hoch B sind gleichfalls Instrumente, die über eine chromatische Skala durch mehr als 2 Oktaven verfügen. Die Ventiltrompete in F ist wie die Klarinette ein transponierendes Instrument, aber höher klingend als die Notierung; sie beherrscht bequem den Umfang:

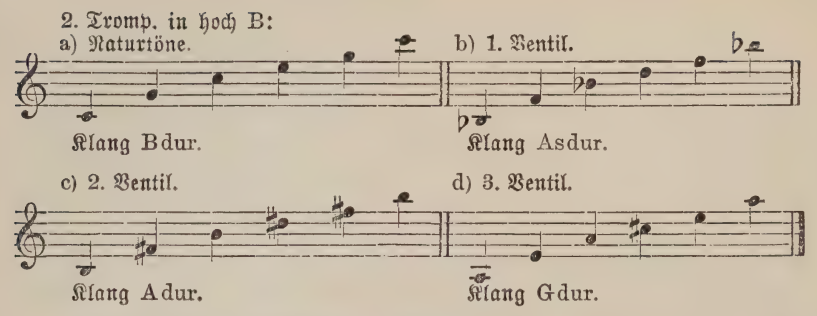


chromatisch, kann auch allenfalls in der Tiefe noch einige Halbtonstufen herausbringen, deren Intonation aber nicht ganz rein ist. Die Ventiltrompete in hoch B wird notiert wie die B-Klarinette und klingt einen Ton tiefer als die Notierung; ihr Umfang ist (chromatisch):



Koloraturen sind der Trompete nicht genehm, obgleich sie dieselben herauszubringen vermag. Wohl aber wirkt sie gut durch Haltetöne und durch Tonrepetitionen auch durch Gänge im Akkord besonders in der Tonart ihrer Stimmung und denjenigen, welche die drei Ventile, einzeln gebraucht, ergeben:





Das moderne Symphonieorchester verfügt gewöhnlich über drei Tenorposaunen (vgl. S. 294) und zwei (seit Wagner auch gern drei) Trompeten. Zwischen Posaunen und Trompeten nehmen eine Art mittlere Stellung die Hörner ein, deren zwei, drei oder vier disponiert zu werden pflegen. Das heute allgemein übliche Ventilhorn steht in F; sein Tonumfang entspricht genau dem der F-Ventil-Trompete in der tieferen Oktave. Der Klang des Horns ist weder so wuchtig wie der der Posaune noch so schmetternd wie der der Trompete, sondern mehr weich und elegisch. Dem Horn sind noch mehr als der Trompete lange Haltetöne angemessen, aber auch Tonrepetitionen und Akkordgänge. Von den Baßtuben sehen wir einstweilen hier noch ab, gehen überhaupt bei dieser kurzen Bemerkung von der Ansicht aus, daß es sich noch nicht um eine selbständige Erfindung für die besprochenen Instrumente handelt, sondern nur um die instrumentale Verstärkung und Ergänzung vokal erfundener Tonsätze.

Fassen wir die sämtlichen erwähnten Orchesterinstrumente nach ihrem Verhältnis zu den Singstimmen ins Auge, so sind zunächst den vier Singstimmen entsprechende Gruppierungen:

	Streicher:	Holzbläser:	Blechinstrumente:
S	. . . 1. Violine	Flöte, Oboe,	Trompete
A	. . . 2. Violine	Klarinette	Horn
T	. . . . Bratsche	Fagott	Posaune
B	. . . Violoncello		

Der Trompete gesellen sich gern zum Ausdruck festlicher Stimmung und zur Vermehrung von Glanz und Prunk die Pauken. Das moderne Orchester disponiert über drei Pauken, gewöhnlich zwei große und eine kleine oder aber zwei kleine und eine große. Die große Pauke kann auf jeden der Töne zwischen F und c, die kleinen auf jeden der Töne zwischen B und f gestimmt werden; zum Umstimmen der Pauken muß man immer durch einige Takte Pause Gelegenheit geben. Paukenwirbel werden als Triller oder Tremolo notiert, alle andern Rhythmen in der auch sonst üblichen Weise.

Wir dürfen nunmehr

die zweiundzwanzigste Aufgabe

stellen, nämlich die Komposition von Vokalfugen ohne und mit Begleitung. Die Aufgabe kann wieder gespalten werden in die Sonderaufgaben:

a) eine reine a capella-Fuge zu vier Stimmen (S, A, T, B) als in sich geschlossenes Stück;

b) eine vierstimmige a capella-Fuge als Teil einer Motette, gleichviel ob als Mittel- oder Schlußteil;

c) eine von Instrumenten begleitete vierstimmige Fuge mit oder ohne einleitende und abschließende nicht fugierte Partien auch eventuell mit Einschaltung nicht fugierter Partien, seien es vokale oder instrumentale.

Die Unbestimmtheit der Formulierung der Aufgabe hat den Zweck, der künstlerischen Phantasie möglichste Freiheit zu gönnen, sodaß sowohl der Aufbau als die Besetzung sich nicht sowohl durch äußeren Zwang als vielmehr durch innere Notwendigkeit ergiebt, wie das im Geiste lebendig geschaute Tonbild es heischt. Auch die Frage, ob eine dieser Fugen und welche als Doppelfuge angelegt wird, lassen wir ganz auf sich beruhen, in der Ueberzeugung, daß der junge Komponist einer Doppelfugen-Idee nicht aus dem Wege gehen wird, aber zugleich in der Voraussicht, daß die bestimmte Absicht, eine Doppelfuge daraus zu machen, ihm eine sonst gute Fuge verderben könnte. Auch betreffs Anbringung von Engführungen oder Einführung des verlängerten oder verkürzten Themas lassen wir dem Schüler vollkommen freie Hand. Hat er ein gutes Thema, so verderbe er an demselben nichts zu Gunsten etwa später zu bewerkstelligender kanonischer Kunststücke; ist die Umkehrung musikalisch anstandslos brauchbar, so ziehe er ihre Einführung immerhin in Frage, verzichte aber auf alle diese Künste, wenn sie sich nicht natürlich in den in der Phantasie sich vollziehenden Aufbau fügen wollen. Die höheren kontrapunktischen Kombinationen haben als solche gar keinen Wert, sondern nur sofern sie sich in der Gesellschaft eines lebendig das Interesse fesselnden Themas und im Verlauf eines warm und wahr empfundenen Tonstücks wie von selbst einstellen!
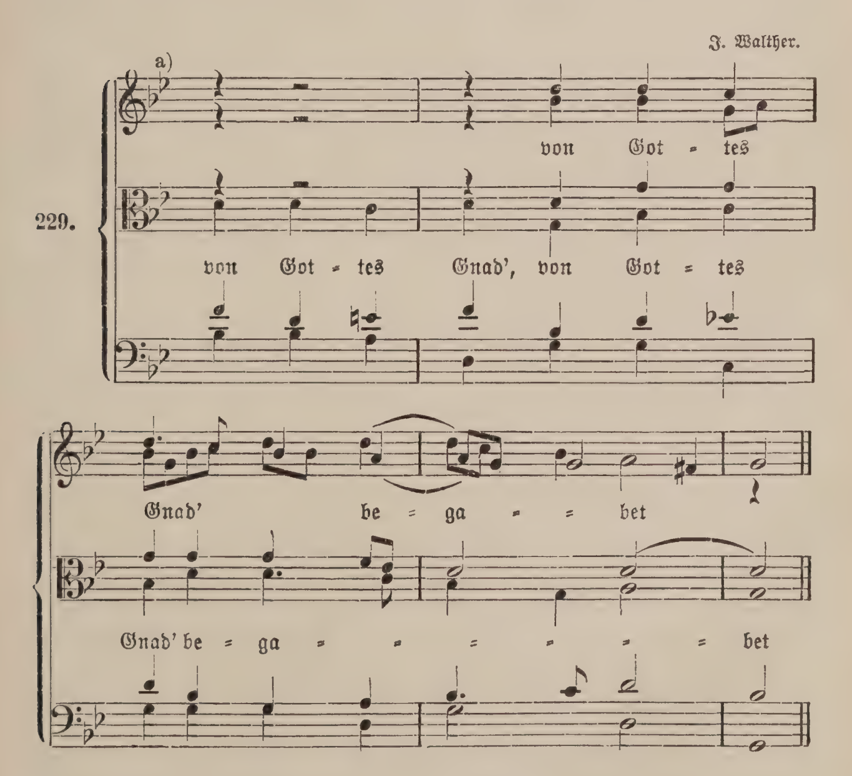
§ 10. Der fünf- und mehrstimmige und der doppelchörige Satz.

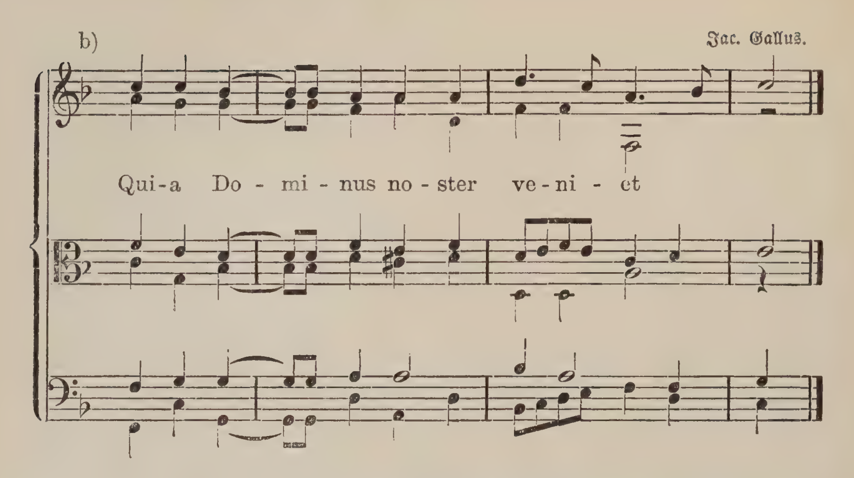
Es besteht nun für uns kein Grund mehr, den Vokalsatz auf die reine Vierstimmigkeit zu beschränken, und auch dem Wunsche des Schülers, im Instrumentalsatz über die Vierstimmigkeit hinaus zu gehen, braucht nun nicht mehr entgegengetreten zu werden. Die vorläufige Bekanntschaft mit den technischen Schwierigkeiten der selbstän-

digen Führung von fünf, sechs und mehr Stimmen ist ja schon durch die Schularbeiten im Satze Note gegen Note vermittelt worden. Mit der Vergrößerung der Zahl der gleichzeitig beschäftigten Stimmen wächst vor allem die Zahl der notwendig zu verdoppelnden Töne der Harmonie. Schon der fünfstimmige Satz zwingt häufiger als der vierstimmige, die Terz der Harmonie zu verdoppeln; doch sind für die parallele Verdoppelung der (wirklichen) Terz und auch der Quinte des Durakkords bei Harmoniefortschreitungen die strengen Gebote des vierstimmigen Satzes noch einzuhalten, auch das absolute Verbot der Verdoppelung der Terz der Durdominante und der Mollsubdominante (Leittonverdoppelung), ausgenommen wo eine Stimme den Ton hält und die andere ihn schnell figurativ passiert. Der sechsstimmige Satz ist dagegen bereits ein doppelt dreistimmiger und hat darum Anspruch darauf, vorkommendenfalls alle drei Töne der konsonanten Harmonien doppelt zu geben, auch den Leitton nicht ausgenommen; aber auch für ihn ist wenigstens das Verbot paralleler Terzverdoppelung aufrecht zu halten, während die parallele Quintverdoppelung bereits in milderem Lichte erscheint. Effektive Parallelen (reine Oktaven und reine Quinten) sind selbstverständlich auch im sechs- und noch mehrstimmigen Satz Fehler. Freilich muß dem Komponisten jederzeit volle Freiheit zugestanden werden, wie weit oder wie lange er die Vermehrung der Stimmenzahl über vier hinaus festhalten will; niemand kann ihm verwehren, den vierstimmigen Satz vorübergehend zum fünf-, sechs-, sieben-, achtstimmigen zu erweitern durch Spaltung einzelner Stimmen des Chors (1. und 2. Sopran, Alt, Tenor, Baß). Die vierstimmige Fuge inmitten eines achtstimmigen (doppelchörigen) Satzes in Kiels As-dur-Requiem (S. 284) ist ein Beispiel des Aufgebens der Spaltung der einzelnen Stimmen; ähnlich gliedert sich in Händels Salomo die nur vierstimmige Doppelfuge „Live, live for ever“ in einen doppelchörigen Satz ein. Zahlreiche andere Fälle bringen die Spaltung der Stimmen in der Mitte oder am Schluß eines vierstimmigen Satzes als Steigerungsmittel. Im allgemeinen kann man sagen, daß die neuere Zeit von der durchgeführten Vielstimmigkeit, wie sie besonders die an die Epoche der Niederländer anschließende Römische Schule im 16. und 17. Jahrhundert kultivierte, abgekommen ist und statt dessen einen bunten Wechsel der Zahl der reell unterschiedenen Stimmen bevorzugt, der an ähnliche Erscheinungen der Instrumentalmusik erinnert. Als beliebig herausgegriffenes Beispiel nenne ich Brahms' Triumphlied „für achtstimmigen Chor“ und Orchester, in welchem die reale Achtstimmigkeit nur ganz vereinzelt auftritt und allerlei Arten der partiellen bezw. totalen Unisonoführung der zwei den beiden vierstimmigen Chören zugeteilten Stimmen gleicher Gattung bunt wechseln. Dagegen ist gewiß nichts Stichhaltiges einzuwenden. Wenn wir schon zur durchgeführten kontrapunktischen Scheidung von drei Stimmen ein Fragezeichen machen mußten, jeden-

falls schon deren Seltenheit konstatieren konnten (S. 129), kann es uns zum mindesten nicht Wunder nehmen, wenn ein nominell sechs- oder gar achtstimmiger Satz das Ziel einer kontrapunktischen Verselbständigung aller Stimmen nicht zu erreichen vermag, wenigstens nur in beschränktem Maße verwirklichen kann. Der mehr als vierstimmige Satz Note gegen Note übertrifft wohl den vierstimmigen an Vollklang, an Massivität, vermag durch ein Gebiet von mehreren Oktaven die Harmonie fest geschlossen zu setzen, leidet aber immer an einer gewissen Schwerfälligkeit und Ungelenkigkeit. Die Vielheit der Stimmen beschwert besonders die homophone Schreibweise in empfindlicher Weise. Ich führe nur ein paar ganz kurze Bruchstücke als Beleg an, das erste aus Johann Walthers 6st. Choral: „Holdseliger, meines Herzens Trost“ (1566), das zweite aus des Jakobus Gallus 6st. „Laetentur coeli“ (1586):

229.
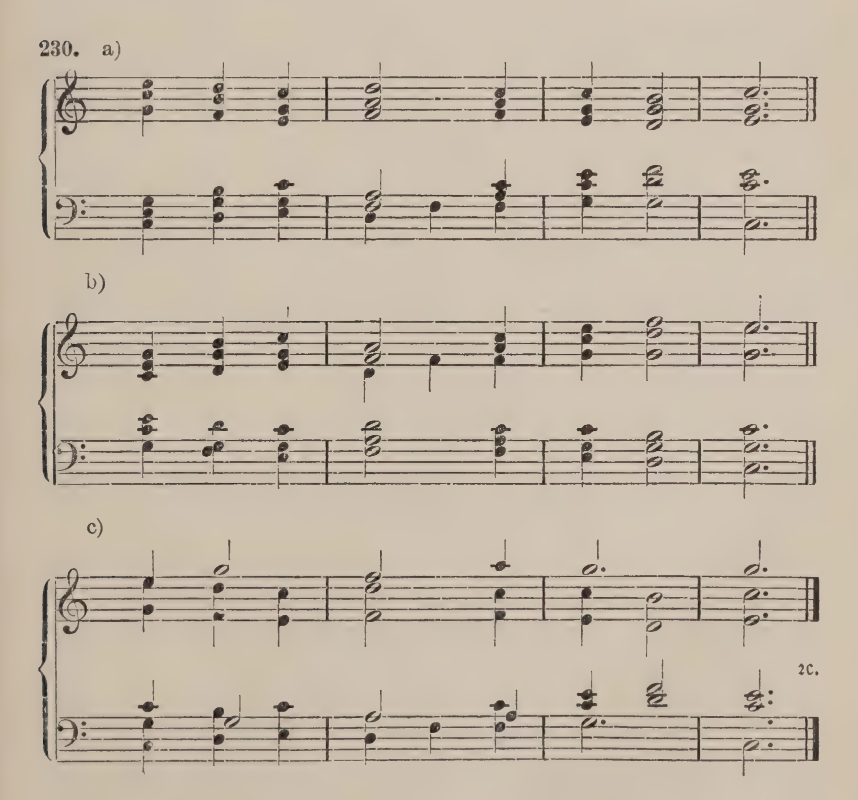




Hier ist schon die belebende Wirkung der Stimmenkreuzung sowie der wenigen figurativen Melismen, welche einzelne Stimmen, wenn auch nur ganz bescheidentlich, herausheben, sehr auffallend. Für rein Note gegen Note gesetzte Partien vielstimmiger Sätze würde deshalb eine viel weiter gehende Emanzipation von den altüberkommenen Prinzipien durchaus einwandfrei sein, nämlich diejenige, welche Männer- und Frauenstimmen (Knabenstimmen) als verschiedene Register behandelte und nach Art der Orgelstimmen oder auch der Orchesterinstrumente die einen durch die anderen in der Oktave verstärkte. Seit i. J. 1618 Michael Prätorius die Unisono- oder Oktavenführung der beiden Bässe eines Doppelchors, die Giovanni Gabrieli zuerst gewagt hatte, mit Recht unter Hinweis auf die Orgelregistrierung motivierte, lag eigentlich die Möglichkeit der Oktavenverdoppelung tiefer Stimmen durch hohe offen zu Tage und es ist merkwürdig genug, daß sie sich nicht wenigstens für homophon erfundene vielstimmige Partien von Motetten ꝛc. eingebürgert hat anstatt der gequälten, doch nur dem Buchstaben genügenden Durchführung einer realen Vielstimmigkeit, wo dieselbe als solche gar nicht zur Geltung kommen kann.

Mit dieser Bemerkung will ich beileibe nicht den Wert realer Vielstimmigkeit in Frage ziehen, sondern nur eine niedrigste Stufe der Disposition über eine größere Zahl von Vokalstimmen als ebenfalls berechtigt hinstellen. Von dieser niedrigsten Stufe führt eine Skala von stetig wachsender ästhetischer Bedeutsamkeit aufwärts bis zur effektiven Verselbständigung aller beteiligten Stimmen durch Anwendung der verschiedenen Mittel kontrapunktischer Behandlung. Es liegt aber auf der Hand, daß die höchste Stufe nur ganz gelegentlich und für sehr kurze Strecken eine große Zahl von Stimmen gleichzeitig beschäftigen kann, daß vielmehr gerade das Verstummen und Wiedereinsetzen der einzelnen Stimmen um so unentbehrlicher wird, je mehr

die Zahl der Stimmen wächst. Eine mittlere Stellung zwischen der homophonen Behandlung eines ganzen Chors von sechs, acht oder noch mehr Stimmen und der Auseinanderlegung dieses Chors in lauter Einzelstimmen nimmt die gruppenweise Zusammenfassung mehrerer Stimmen zu homophoner Behandlung ein, bei der nicht die Einzelstimmen, sondern die einzelnen Gruppen gegeneinander verselbständigt werden, sodaß der Chor sich in Teilchöre scheidet, die man gewöhnlich Halbchöre nennt, auch wenn ihrer mehr als zwei sind. Diese Art der Scheidung ist speziell von Bedeutung für die Partien, welche wirklich alle Stimmen des Gesamtchors gleichzeitig in Aktivität setzen. Besonders für den sechsstimmigen Chor ist die Gegeneinanderführung von drei gegen drei Stimmen mit Glück auszubeuten und leicht technisch zu bewältigen und klar vorzustellen, wie folgendes einfache Beispiel mit seinen Umkehrungen andeuten mag, das natürlich durch figurative Mittel (Durchgänge, Bindungen rc.) zahlreiche weitere Umgestaltungen an die Hand giebt:



Wieder eine andere Zwischenstufe repräsentieren aber alternierende Halbchöre, sowohl die den sechsstimmigen Satz teilenden dreistimmigen als die den achtstimmigen Satz teilenden vierstimmigen, welchen die wirkliche Individualisierung der Einzelstimmen möglich ist, sodaß sie die Sechs- bezw. Achtstimmigkeit durch ihre Zweiheit bestimmt zur Geltung bringen. Durch Doppelbeschäftigung von Mittelstimmen kann aber auch der sechsstimmige Chor täuschend den Schein der Doppelvierstimmigkeit und der fünfstimmige Chor den der Doppeldreistimmigkeit erwecken und auch dem Wechsel dieser Möglichkeiten steht nichts im Wege. Aber die kleine Zahl der Zerlegungen des Gesamtchors in Teilchöre nach der Anzahl der in den Gruppen vertretenen Stimmen:

5 = 3 + 2 oder 3 + 3, ja 4 + 3 (letztere beiden mit 1 bezw. 2 gemeinsamen Stimmen),
6 = 3 + 3 oder 4 + 3, ja 4 + 4 (ebenso),
7 = 4 + 3 oder 4 + 4 u. s. w.

wächst ganz enorm, wenn man die Unterschiede der Mischung der Gruppen in Frage zieht. Da stehen zunächst als Hauptkategorien fest die Gruppenbildungen:

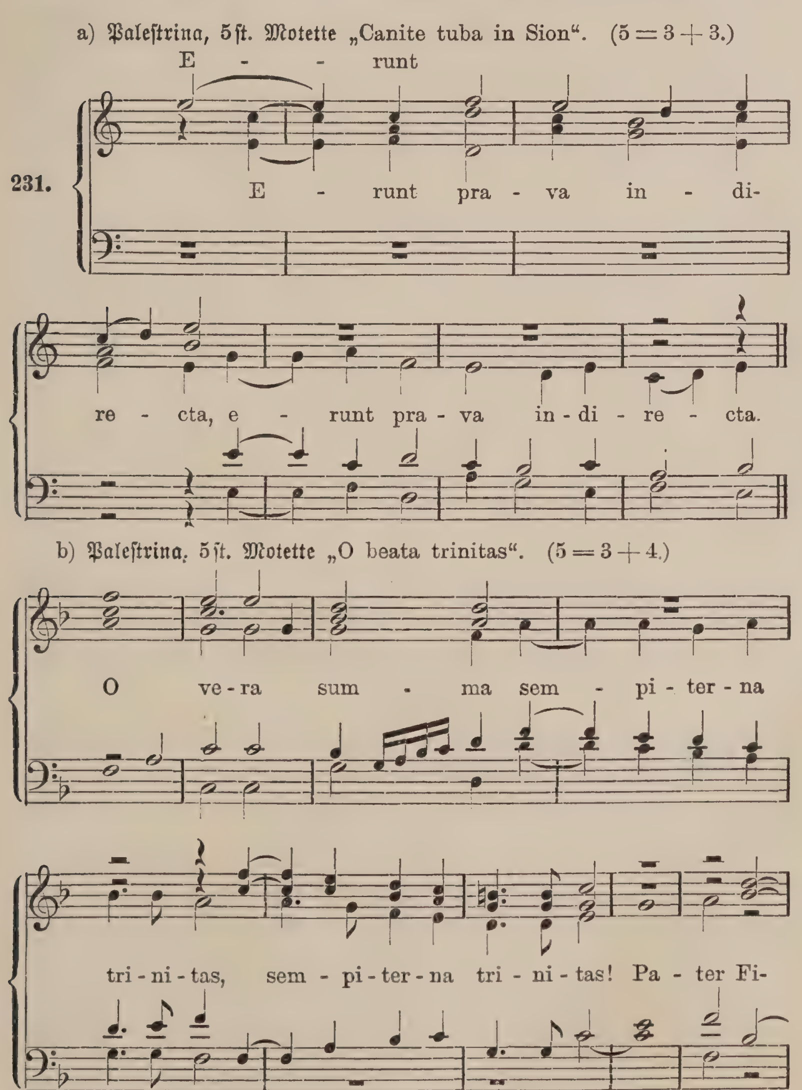
a) Männerstimmen und Frauenstimmen,
b) dunkle Stimmen (Bässe und Alte) und helle Stimmen (Tenöre und Soprane),

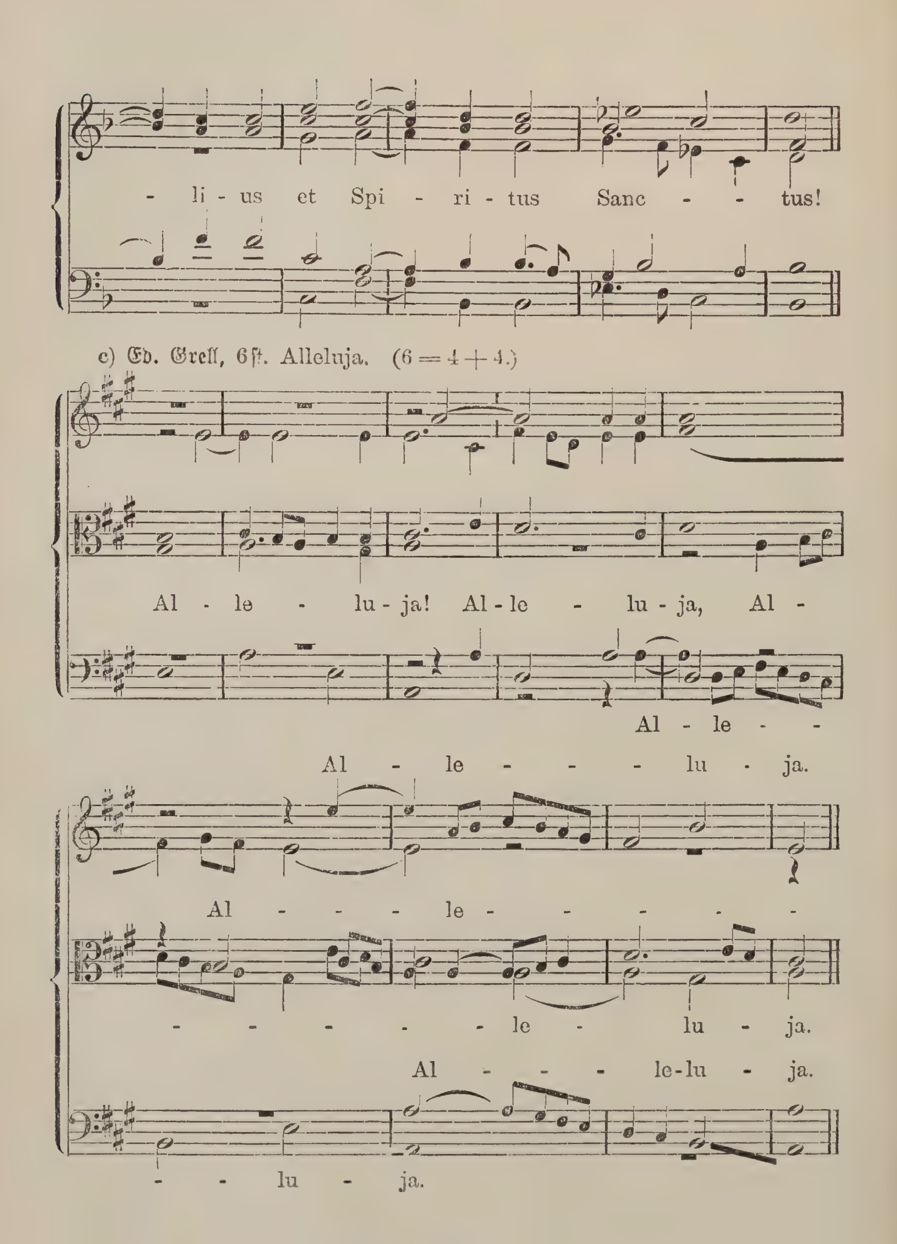
die aber wiederum mancherlei Sonderverbindungen eingehen können, z. B. Tenor und Alt (mittlere Stimmen), oder Baß, Tenor und Alt (tiefere Stimmen), oder Tenor, Alt und Sopran (höhere Stimmen). Besonders für den achtstimmigen Chor ergeben sich daraus eine große Zahl verschiedener Kombinationen, deren jede ihren eigenen Ausdruckswert hat. Im allgemeinen wird man natürlich der heterogenen Verbindung des Sopran mit dem Baß ohne ein vermittelndes Mittelglied aus dem Wege gehen, obgleich der Baß in hoher Lage sich der Verbindung mit dem Sopran keineswegs widerstrebend zeigt. Auch hier haben wir eine solche Fülle von Möglichkeiten vor Augen, daß durch deren Aufweisung die Freiheit der schaffenden Phantasie in keiner Weise in bestimmte Bahnen gedrängt wird, vielmehr sich nur ihrer Souveränetät bewußt werden und Anregungen mannigfaltigster Art erhalten kann.

Wir müssen zwar mit Beispielen haushalten, können aber nicht umhin, wenigstens noch eine kleine Anzahl Proben der verschiedenen Teilungsweisen des vollen Chors in Gruppen hier einzuschalten, um definitiv den Wahn zu beseitigen, als habe ein sechsstimmiger oder achtstimmiger Satz sein Wesen in der Einzelunterscheidung von sechs oder acht Stimmen. Wenn auch dieses Idealziel nicht ganz aus den Augen verloren werden darf, so leuchtet doch ein, daß demselben nur durch Imitation in ziemlich kurzem Abstande einigermaßen nahe gekommen werden kann. Dasselbe für ein längeres Tonstück fortgesetzt verwirk-

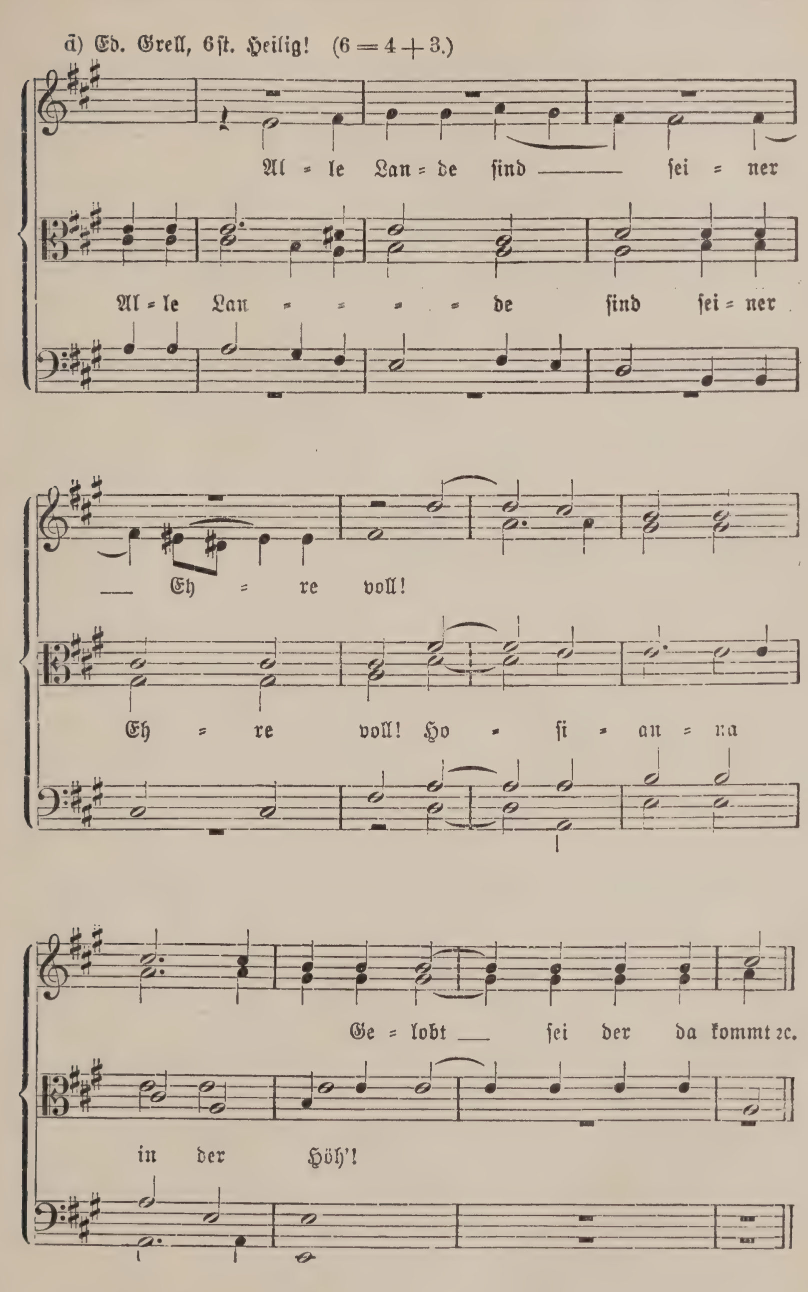
lichen zu wollen, hieße übers Ziel hinausschießen und den Hörer um die Möglichkeit eines einheitlichen Genusses einer großen Form bringen. Man sehe sich daraufhin das letzte Beispiel der folgenden Auswahl (Fig. 231 h) an, das trotz der an Bachs 2. H-dur-Fuge im Wohltemperierten Klavier erinnernden Plastik des Hauptmotivs doch die volle pausenlose Achtstimmigkeit nur durch die letzten drei Takte giebt:

a) Palestrina, 5st. Motette „Canite tuba in Sion". (5 = 3 + 3.)

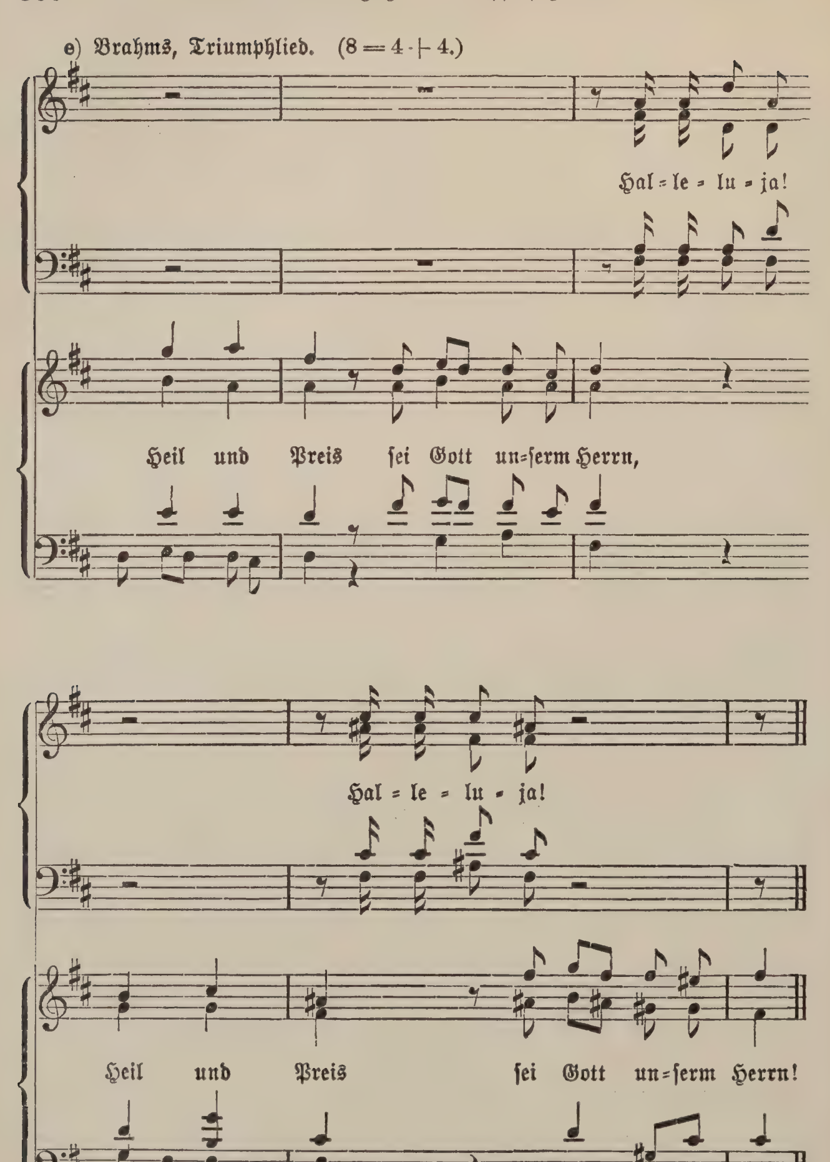



- li - us et Spi - ri - tus Sanc - - tus!
c) Ed. Grell, 6st. Alleluja. (6 = 4 + 4.)
Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja, Al -
Al - le - -
Al - le - - - lu - ja.
Al - - - le - - - - -
- - - - - le - lu - ja.
Al - - - le-lu - ja.
- - lu - ja.

d) Ed. Grell, 6st. Heilig! (6 = 4 + 3.)



e) Brahms, Triumphlied. (8 = 4 + 4.)



f) Daselbst.

Denn wahr-haf-tig und ge-recht, denn wahrhaf-tig und ge-recht.

Denn wahrhaf-tig und ge-recht,

g) Brahms, Deutsche Fest- und Gedenksprüche I. (8 = 6 + 4).

und wur-den nicht zu Schan-den, nicht zu

(1. Chor.) (2. Chor.) (6 stimmig.)

nicht zu Schan-den, zu

Schan = = = den. Der Herr wird sei=nem Volk Kraft

f

(4stimmiger Männerchor.)

Schan = = den. Der Herr wird sei=nem Volk Kraft

f

f

h) daselbst, III. Schluß (reale Achtstimmigkeit).

cresc.
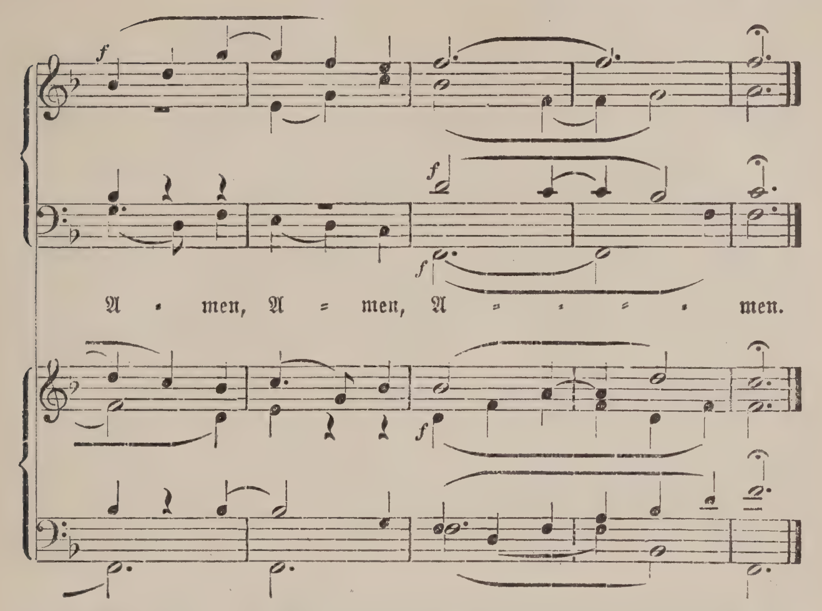
p

A = = men, A = men, A = = = men,

p

f

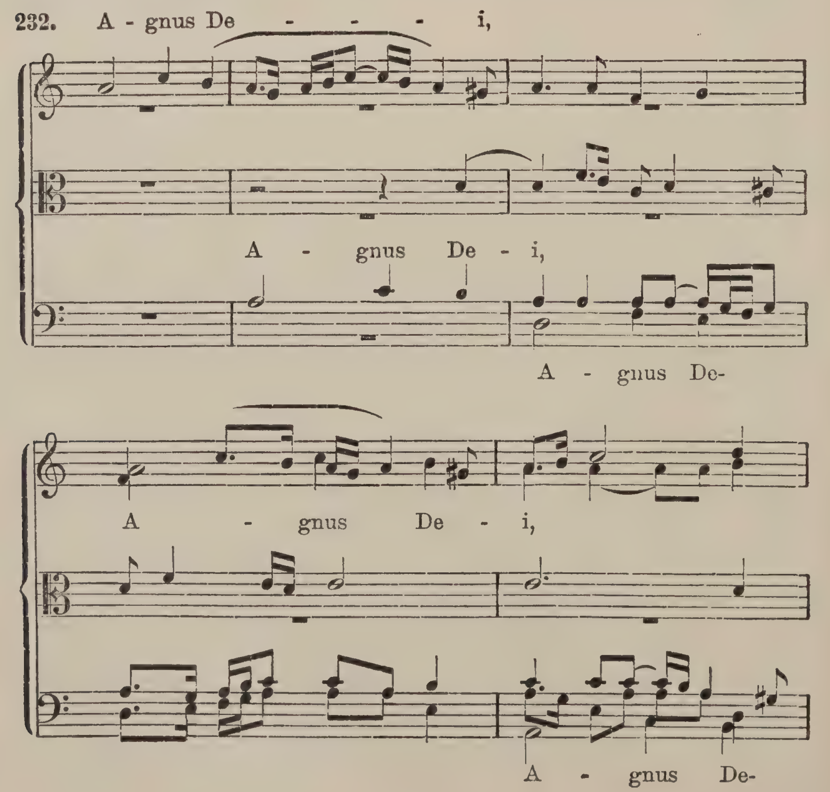
p

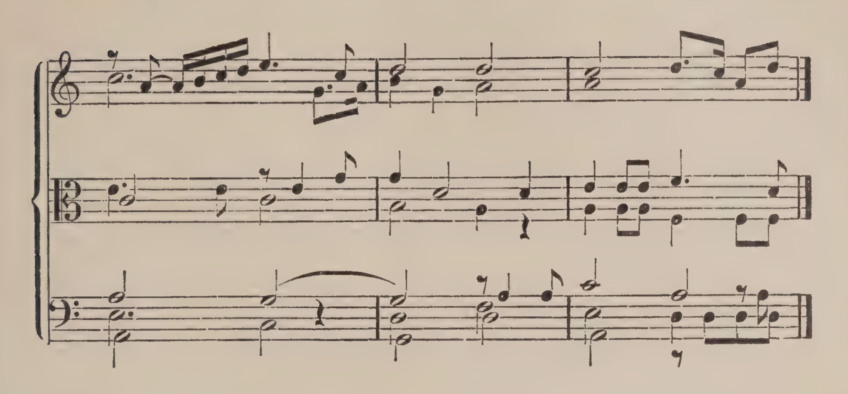


Wie schon diese kleine Auslese zeigt und eine ausführliche Umschau in der besten Litteratur umfänglich bestätigt, beruht das eigentliche Wesen des vielstimmigen Satzes nicht in der nur mühselig durchzuführenden gleichzeitigen Bewegung sämtlicher Stimmen, sondern vielmehr in der freien Verfügung über dieselben. Erinnern wir uns der Beschränktheit des Ausdrucksvermögens einzelner der durchgesprochenen Instrumenten-Zusammenstellungen für das reine Trio (S. 123), so wird schnell volle Klarheit darüber eintreten, welche Vorteile das zu Gebote stehen einer größeren Anzahl die verschiedensten Tonlagen beherrschender Sonderstimmen gewährt. Hat uns doch auch die Untersuchung der Fugen des Wohltemperierten Klaviers belehrt, daß Bach gar nicht selten eine größere Stimmenzahl fingiert, als er thatsächlich zur Verfügung hat, richtiger: daß Bach manchmal durch die Forderung der weiterschaffenden Phantasie sich gezwungen sieht, einen Themaeinsatz in einer Lage zu bringen, für die er gar keine besondere Stimme disponiert hat und daher einer Stimme, die bereits in derselben Durchführung gesprochen hat, nochmals das Wort giebt. Dergleichen „überzählige“ Stimmeinsätze fallen natürlich weg, sobald von vornherein eine größere Zahl beteiligter Stimmen ins Auge gefaßt wird. Aus solcher Verfügung über mehr Stimmen ergiebt sich aber natürlich für den imitierenden oder gar streng fugierten Satz immerhin bis zu einem gewissen Grade die ästhetische Forderung, die volle Stimmenzahl wenigstens für kurze Momente auch wirklich zu zeigen. In welcher Weise das zu bewerkstelligen ist, zeigen schon unsere

obigen Beispiele. Es sei aber noch darauf aufmerksam gemacht, daß auch länger ausgehaltene Töne eine Stimme voll repräsentieren. Bei dem Zusammenfassen der Stimmen zu Gruppen (Teilchören) wird es sich oft ereignen, daß ein neu einsetzender Chor teilweise oder ganz die Töne für seinen Anfang ergreift, auf welchen der wegtretende Chor schließend anlangt. Dem aus dem Wege zu gehen dadurch, daß man die neu einsetzenden Stimmen durchaus mit Tönen in anderen Lagen einführte, sodaß in dem Moment des Zusammenfallens des Endes und des Anfangs der beiden Halbchöre allemal die reale Vollstimmigkeit durch die entsprechende Zahl verschieden hoher Töne repräsentiert würde, wäre nicht nur eine überflüssige Pedanterie, sondern würde noch obendrein den so schwer erfüllbaren Wunsch rege machen, die reale Vollstimmigkeit weitergeführt zu sehen. Am leichtesten durchführbar und zugleich am leichtesten verständlich wird die Vielstimmigkeit immer im imitierenden Satze mit Unterbrechung durch Pausen sein. Auch das folgende Beispiel eines siebenstimmigen Satzes von Antonio Scandelli (aus der Messe zum Andenken des Kurfürsten Moritz von Sachsen, Ambros MG. V. Bd.) ist nur von Starrheit frei, solange die Stimmen mit Themen sich einführen:

232.





Meisterhafte Durchführungen der Individualisierung der Einzelstimmen des Doppelchors durch gedrängte Imitationen enthält der zweite von Brahms' „Deutschen Fest- und Gedenksprüchen", z. B. (vgl. auch die unmittelbar vorausgehende Stelle „und ein Haus fällt über das andere"):
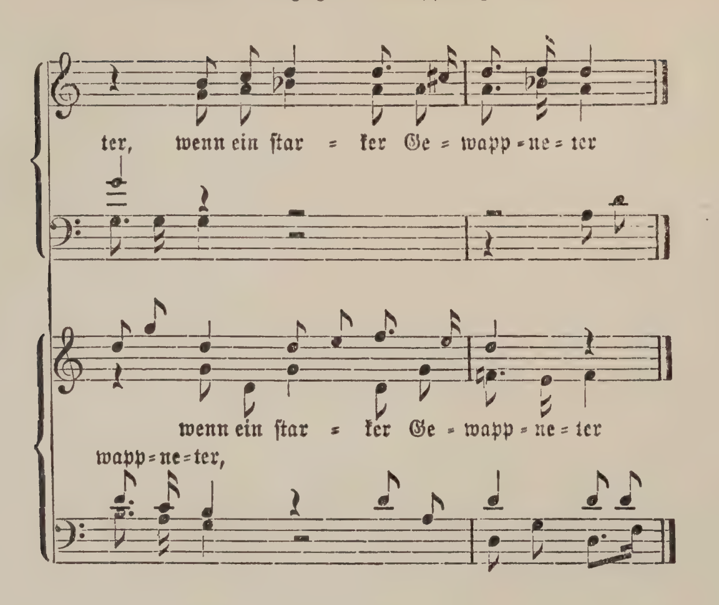
233.

Wenn ein star - ker Ge-wappne-ter, wenn ein star - ker Ge-wapp-ne-

(Frauenstimmen.) (Männerstimmen.)

Wenn ein star - ker Ge - wapp - ne-ter,

wenn ein star - ker Ge-



Von Johannes Gabrieli haben wir (in den Canzoni e Sonate v. J. 1615) eine Sonata a 22, die in fünf Chöre geschieden ist, einen sechsstimmigen und vier vierstimmige. Diese fünf Instrumentalchöre, deren Besetzung leider nicht angegeben ist (nur als 5. und 6. Stimme des ersten Chores sind Posaunen gefordert), treten zuerst einzeln mit längeren Teilen (10, 5, 8, 6, 8 Doppeltakte) auf, werden dann für 8 Doppeltakte alle fünf zu einem prunkenden Satze vereinigt (alle fünf Chöre haben gleichen Baß!) und zeigen dann noch für lange allerlei Gruppenverbindungen zu zwei, drei und vier Chören (wechselnd mit Einzelvorträgen der Chöre), die aber durchweg nur volle Chöre betreffen, sodaß die Einzelstimmen der Chöre überhaupt gar nicht in Frage kommen, sondern die fünf Chöre selbst kombiniert werden wie sonst die fünf Stimmen eines fünfstimmigen Satzes. Der letzte Schluß faßt wieder alle fünf Chöre zusammen. Das Stück ist erstaunlich korrekt gearbeitet, doch von einer gewissen Steifheit nicht frei, obgleich besonders in dem sechsstimmigen Chore die Stimmen reiches Leben entfalten. Werden die fünf Chöre charakteristisch unterschieden besetzt (zwei derselben waren jedenfalls für die beiden Orgeln der Markuskirche gedacht; der sechsstimmige wohl für Kornette, Trompeten und Posaunen, einer zweifellos für Streichinstrumente und Lauten und Theorben und der fünfte für Holzbläser), so hat man ein Werk vor sich, das der Instrumentalmusik um 1600 große Ehre macht.

Wir stellen nun dem Schüler anheim, als

Dreiundzwanzigste Aufgabe

die Komposition größerer Chorsätze in Angriff zu nehmen und dabei eine Vermehrung der Stimmenzahl ins Auge zu fassen. Fällt die Wahl auf einen geistlichen Text, so wird das Ergebnis eine fünf-, sechs- oder auch mehrstimmige Motette werden, eventuell mit einem fugierten Mittel- oder Schlußteile; doch stehe auch zur Wahl, die Arbeit mit Instrumentalbegleitung anzulegen und einen Teil für eine oder mehrere Solostimmen einzugliedern. Der a cappella-Satz mit einer Solostimme ist dagegen eine Kompositionsgattung, die mit Recht bezüglich ihres ästhetischen Wertes angezweifelt wird; bestenfalls steht dieselbe in einer Linie mit dem Quatuor brillant (concertant), bei welchem eine virtuosenhaft behandelte Violine die anderen Instrumente in eine untergeordnete Begleitrolle verweist. Dagegen ist selbstverständlich das (unbegleitete) Soloquartett oder auch Soloterzett im Wechsel mit dem Chor einwandfrei. Die Komposition eines weltlichen Textes für einen mehr als vierstimmigen Chor kann je nach der Beschaffenheit des Textes ein schlichtes Chorlied werden oder aber ebenso wie die Motette sich in verschieden gearbeitete Teile gliedern, wobei ebensowenig Fugenarbeit ausgeschlossen ist, jedenfalls aber der Wechsel zwischen monorhythmischem (Note gegen Note) und imitierendem Satze ins Auge gefaßt werde. Soli sind auch hier nur gutzuheißen, wenn der Satz begleitet ist. Der Wechsel zwischen a cappella-Chor und instrumental begleiteten Soli sei ausgeschlossen. Als in den Rahmen der Aufgabe fallend seien auch Chorballaden, zunächst ohne Begleitung, angesehen, bei denen das Bedürfnis stärkerer Charakteristik von selbst auf allerlei Unterschiede der Chorbehandlung hindrängen wird; treibt es den Schüler, durch instrumentale Mittel den Rahmen zu erweitern, so füge er zunächst eine nicht im Detail instrumentierte Skizze der instrumentalen Partie den Vokalsätzen (Chor und Soli) bei und gehe an die Instrumentierung erst nach eingehender Beratung mit dem kontrollierenden Lehrer.

In ungezwungenster Weise wird sich an die Fugenarbeiten und die Sätze für mehr als vierstimmigen Chor der Versuch einer Fuge für Orchester anschließen können; doch lasse sich der Schüler bei demselben nicht verleiten, in Anbetracht der großen Zahl verfügbarer Instrumente die Fuge auf eine zu große Stimmenzahl zu berechnen. Ein Themavortrag außerhalb der Grenzen der Singstimmen werde prinzipiell vermieden. Weder in der Region über der zweigestrichenen Oktave, noch in der unter der großen Oktave ist für das Fugenthema eine Heimat; wohl aber können die in diesen Tonlagen heimischen Instrumente zur Verstärkung in der oberen oder unteren Oktave heran-

gezogen werden, wenn das Thema in Sopran- oder Baßlage auftritt. Auch der Behandlung der Bläser als selbständiger Stimmen für den Themavortrag ist nicht das Wort zu reden. Wenn auch nicht notwendig eine Streicherstimme unisono mitspielen muß, wenn z. B. ein Oboe oder gar eine Posaune das Thema übernimmt, so ist doch das Uebertragen des Themas an Bläser ohne mitgehende Streicher immer nur so anzusehen, als wenn an Stelle der entsprechenden Chorstimme eine Solostimme tritt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, als verschiedene Nüancierung, Andersfärbung, dynamische Variierung einer und derselben Stimme. Ich meine so: es würde nicht korrekt sein, für die Orchesterfuge außer den vier Normalstimmen des Streichorchesters etwa noch eine Reihe Holzbläser- und Blechbläserstimmen als besondere Stimmen zu disponieren, welche Anspruch hätten selbständig behandelt zu werden; vielmehr bleiben die S. 291 ff. für die Gesellung der Orchesterinstrumente zur Verstärkung der Chorstimmen kurz skizzierten Gesichtspunkte auch hier gültig und wir unterscheiden daher Vertreter der Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßlage, sodaß z. B. die Oboe durchaus in die Gesellschaft der Violine und das Fagott in diejenige des Cello gehört u. s. w. und dieselben nicht weiter besondere Stimmen vorstellen. Eine sechsstimmige Orchesterfuge würde daher nicht den vier Stimmen des Streichorchesters (den Kontrabaß immer als in der Unteroktave dem Cello gesellt gedacht) zwei weitere einfügen, vielmehr würde die Sechsteilung dann schon von vornherein auch für das Streichorchester mit vorgesehen werden, wenn auch nicht in der Gestalt wirklicher fortgesetzten Teilung z. B. der ersten und zweiten Violine, so doch in dem Sinne, daß die Streichinstrumente auch diese zwei weiteren Stimmen mit zu repräsentieren haben, ohne daß darum ausgeschlossen wäre, daß irgend welche der sechs Stimmen gelegentlich durch Bläser allein vertreten sich vorstellen, so gut Streicher ohne Bläser das können. Vorläufig kann hier aber nur vor einem Zuviel des Gewollten gewarnt werden. Zunächst gilt es noch, scharfe Umrisse zeichnen zu lernen; der Aufgabe des dritten Bandes muß es vorbehalten bleiben, in das Detail der Farbengebung einzugehen. Also nicht die raffinierte Orchesterbehandlung, sondern die kontrapunktisch reich ausgeführte Fuge ist, was diese Spezialisierung unserer Aufgabe bezweckt. Dafür aber haben wir mit den bisherigen Hinweisen wohl genügende Anhaltspunkte gegeben, sodaß die Arbeit getrost in Angriff genommen werden kann.

Zwölftes Kapitel.

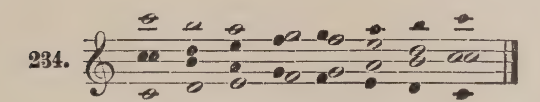
Die künstlichen Stimmenversetzungen.
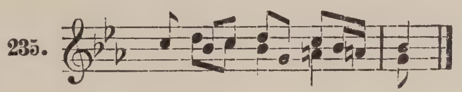
---

§ 1. Die strenge Oktavversetzung des Kontrapunkts.

Die Schreckgespenster des doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunkts, welche in der älteren, absichtlich sich mit dem Schleier des Rätselhaften umhüllenden Kunstlehre eine so große Rolle spielten, sind vor einer allen Bombast wegfegenden und volle Klarheit der Erkenntnis fordernden Behandlung mehr und mehr in nichts zerstoben. Was im Grunde von dem ganzen Schwulst übrig geblieben ist, kann man in das eine Wort Oktavversetzung der Stimmen gegen einander zusammenfassen. Die ganz vereinzelten Anwendungen anderer Versetzungsformen, welche in der Litteratur nachweisbar sind, würde man ohne weiteres für rein zufällige Ergebnisse nachträglich versuchter Kombination halten können, deren mögliche Vielgestaltigkeit wir ja an dem Thema der ersten H-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers aufgezeigt haben, wenn nicht thatsächlich die alte Schulung im Kontrapunkt sich mit den Regeln für solche Versetzungen des langen und breiten befaßt hätte, sodaß man die absichtliche gelegentliche Anbringung der erlernten Künste voraussetzen muß; für didaktische Werke wie Bachs Kunst der Fuge ist das sogar durch ausdrückliche Beischriften direkt erwiesen. Wir werden in den nächsten Paragraphen einiger dieser künstlichen Versetzungen noch kurz gedenken. Hier sei aber sogleich ein für allemal betont, daß man den ganzen doppelten Kontrapunkt am besten seinen Vettern, dem drei- und vierfachen, in die Rumpelkammer nachwirft. Denn es verlohnt wirklich nicht, für das, was von der ehemaligen breit behandelten Lehre bei näherer Betrachtung als brauchbar übrig bleibt, mit einem so wichtig scheinenden Namen sozusagen eine zweite höhere Art der kontrapunktischen Arbeit zu statuieren. Die freie Vertauschung des Oben und Unten zweier Stimmen gegeneinander ist so sehr aller
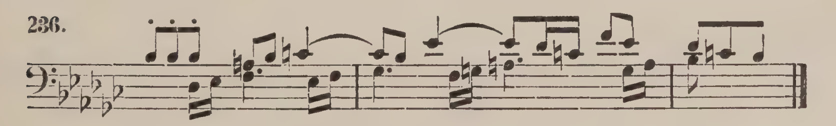
mehrstimmigen Komposition Bedürfnis, daß alle kontrapunktische Arbeit überhaupt dieselbe fortgesetzt in Betracht zieht und ein eigentlich einfacher Kontrapunkt daher gar nicht unterschieden werden sollte. An die Stelle der Unterscheidung des einfachen und des doppelten Kontrapunkts sollte man daher lieber die des einfachen und des künstlichen Kontrapunkts setzen und unter ersterem die ohne Fesseln von der Phantasie frei erfundenen Gegenstimmen verstehen, unter letzterem aber nur alle Arten der kanonischen Führung der Stimmen, bei denen auch die erste Stimme nicht beliebig ihrer melodischen Natur nach fortgesponnen werden kann, sondern durch die einmal gewählte Form der Nachahmung durch eine zweite Stimme (oder mehrere Folgestimmen) in ihrer Fortentwickelung ganz bedeutend beschränkt wird. Wäre nicht die Kontrapunktlehre vor der Harmonielehre formuliert worden, so hätte die seltsame Zweiteilung in einfachen und doppelten Kontrapunkt überhaupt gar nicht aufkommen können. Jedenfalls haben wir hier keinen Grund mehr, nachdem wir in der Lehre vom homophonen Satz uns mit dem abgefunden haben, was etwa unter einfachem Kontrapunkt im alten Sinne verstanden werden könnte, uns noch mit einer solchen Unterscheidung herumzuschlagen. Daß man keine Quartenparallelen in zwei Stimmen schreiben darf, die man auch gegen einander in der Oktave will versetzen können, ist eine so selbstverständliche Sache, daß es nicht der Mühe wert ist, darüber mehr Worte zu machen; auch die gelegentlichen kleinen Verlegenheiten, die eine Versetzung durch entstehende ungewollte Quartsextwirkungen bereiten kann, hat der Schüler längst überwinden lernen, da er fortgesetzt bei den kontrapunktischen Schularbeiten die Umkehrungsmöglichkeit im Auge behalten hat. Die strenge Versetzbarkeit eines Kontrapunkts um eine Oktave, während der Cantus firmus (das Thema) in seiner Lage bleibt, ist aber eine Forderung, welche nur höchst selten praktische Bedeutung erlangt; kommt der Fall vor, so wird der Komponist nicht in Verlegenheit kommen, aber keine Schule der Welt wird ihn davor bewahren können, daß diese Forderung ihm ein beträchtliches von seiner Bewegungsfreiheit nimmt. Das Rezept ist hier einfach genug: sorgt man dafür, daß der Kontrapunkt niemals weiter als eine Oktave vom Thema sich entfernt, so wird er, um eine Oktave über das Thema hinweg versetzt, nirgends das Thema kreuzen. Mit Verwunderung wird man aber konstatieren, wie wenige der von uns citierten Gegensätze zu Fugenthemen dieser Anforderung genügen. Der Grund ist ja einfach genug: anstatt daß ein Kontrapunkt aus der Unterstimme zur Oberstimme des Cantus firmus gemacht wird, erfolgt vielmehr gewöhnlich die Versetzung beider Stimmen gegen einander um eine Oktave, die untere wird eine Oktave hinauf, die obere eine Oktave herunter gesetzt, jede also in die Lage der anderen; dafür steht aber ein Spielraum von zwei Oktaven zur Verfügung, wie die folgende Uebersicht erweist (● originale, ○ versetzte Stimmen):



Das, worauf es bei der ganzen Frage hauptsächlich ankommt, ist ja die Vermeidung von Kreuzungen der Stimmen, deren Versetzbarkeit und deutliche Unterscheidung beabsichtigt ist; denn jede Kreuzung verwischt die Deutlichkeit der melodischen Konturen. Z. B. wäre der erste Kontrapunkt der zweiten C-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers nicht streng um eine Oktave gegen das Thema versetzbar:
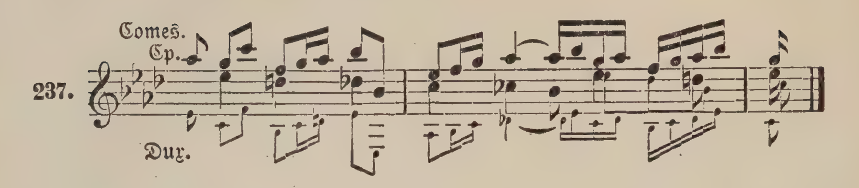


weil das Thema ihn zweimal kreuzen würde, sodaß undeutlich wird, wie die beiden Melodien verlaufen. Es liegt ja wohl ein besonderer Reiz darin, wenn ein Fugenthema in derselben Lage einmal mit dem Gegensatz dicht unter sich und das andere Mal mit dem Gegensatz dicht über sich auftritt, z. B. das Thema der zweiten Es-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers (Bach macht davon keinen Gebrauch!) in dieser Versetzung:



Darum wollen wir auch in keiner Weise Einwände gegen Kontrapunkte machen, welche sich ungezwungen in dieser engen Lage zum Thema ergeben; verkehrt wäre es aber, um eine solche Versetzung zu ermöglichen, dem Kontrapunkt irgend etwas von einer sonst bevorzugten freieren Gebarung zu benehmen. Wie gesagt, beweist das verhältnismäßig seltene Vorkommen für strenge Oktavversetzung geeigneter Kontrapunkte, daß dieselben gewöhnlich die Phantasie zu sehr einengen.

§ 2. Die Quintversetzung (Duodezimen-Versetzung) des Kontrapunkts.

Unter den künstlichen Versetzungen der Kontrapunkte hat man besonders der Quintversetzung darum besondere Wichtigkeit beilegen zu müssen geglaubt, weil ein für dieselbe brauchbarer Kontrapunkt gleichlautend zum Dux und Comes (soweit derselbe Quintversetzung des Dux ist) in der Fuge gesetzt werden kann, z. B. der Gegensatz der zweiten As-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers:



Indessen wiegt dieser geringfügige Gewinn doch wohl kaum die Einschränkung auf, welche die Einrichtung auf solche Versetzung heischt. Die einzigen konsonanten Intervalle, welche bei der Quintversetzung wieder konsonante Intervalle ergeben, sind Terz und Einklang. Die Unterterz wird durch die Versetzung zur Oberterz, der Einklang zur Quinte (und umgekehrt). Alle Gegensätze, in denen diese beiden Intervalle die Grundlage der Verbindung der Stimmen bilden, sind daher der Quintversetzung fähig z. B. die der Es-moll-Fuge (Fig. 236) und der zweiten Es-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers:

238. a)
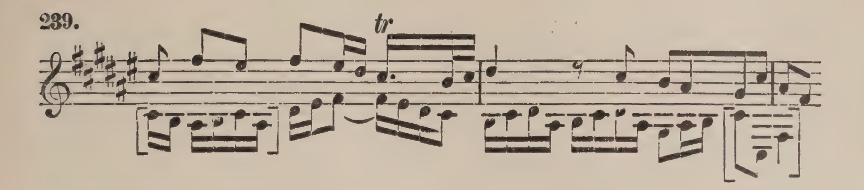
b) (Versetzung.)

Comes.

Cp.
Dux.
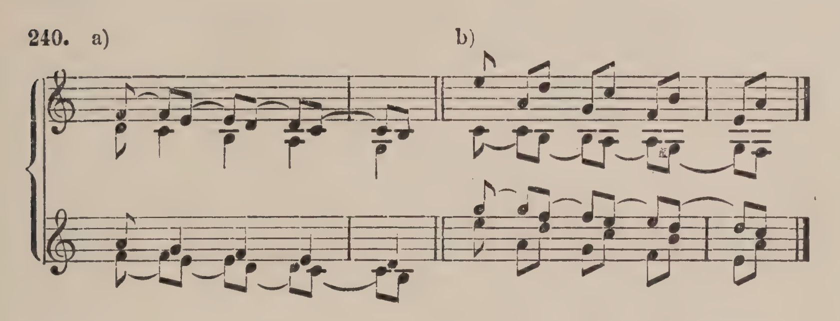
In beiden Fällen macht aber Bach keinen Gebrauch von der Quintversetzung; dieselbe kommt im ganzen Wohltemperierten Klavier überhaupt nur noch in der Fis-dur-Fuge des ersten Teils vor, da aber ohne vorherige Einrichtung für die Umkehrung und daher nur für einen Teil des Gegensatzes:

239.



Auch durch gewisse Ligaturenbildungen ist der Quintversetzung noch einiges abzugewinnen, nämlich durch die folgenden maskierten Terzenfolgen:

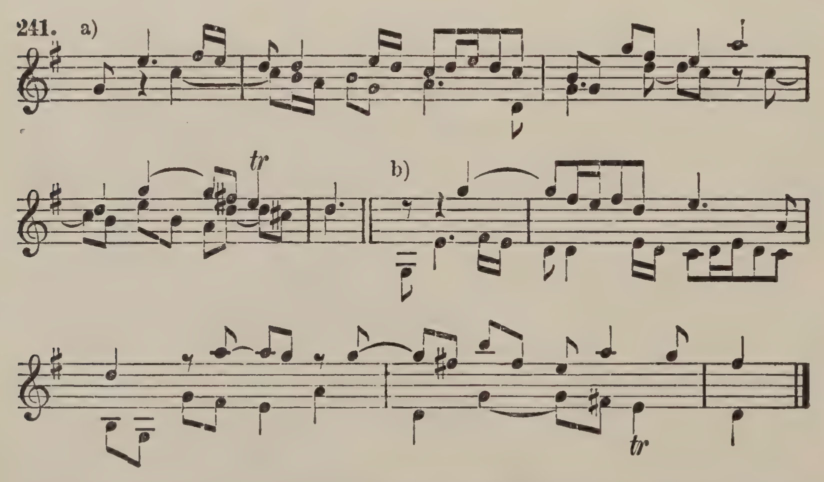
240. a) b)



Ein Bedenken ist freilich gegenüber allen anderen Versetzungen als derjenigen in der Oktave nicht zu unterdrücken, nämlich daß durch dieselben mindestens teilweise Töne anderer Harmoniebedeutung zu der bleibenden Stimme gefügt werden, sodaß also die bleibende Stimme harmonisch anders interpretiert wird. Mein Lehrbuch des Kontrapunkts hält fortgesetzt an dem Grundsatze fest, den besonders die Kunst Bachs bestätigt, daß der harmonische Sinn eine der allerwichtigsten Eigenschaften eines Themas ist. Die vor Abklärung der Harmonie längst formulierte ältere Kontrapunktlehre kennt natürlich dieses Prinzip nicht (wenigstens nicht als Lehrsatz), und da ihre Fassung ziemlich unverändert bis in unsere Zeit sich erhalten hat, so ist wenigstens begreiflich, wie es kommen konnte, daß die Konflikte in harmonischer Hinsicht, welche die künstlichen Stimmversetzungen veranlassen, so wenig von der Kontrapunktlehre in Betracht gezogen wurden. Andererseits verrät die Neigung (wenigstens einiger der Kontrapunktlehrer), anstatt der modernen Tonarten die Kirchentöne zu Grunde zu legen, daß das moderne Harmoniebewußtsein sich mit den alten Formulierungen nicht recht decken will. Daß die Kontrapunktlehre heute noch wie vor 500 Jahren nur von Intervallfolgen statt von Harmoniefolgen redet, ist ein Anachronismus, dessen letzte Reste doch nicht schnell genug ausgemerzt werden können. Vielleicht könnte es scheinen, als hätte auch ich in diesem Bande mich von dem festen

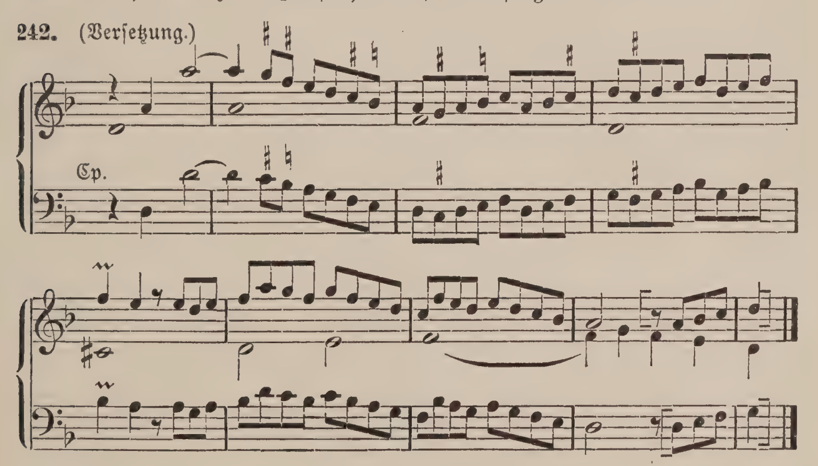
Boden des fortgesetzten Bewußtbleibens des harmonischen Satzgefüges etwas auf den schwanken Grund der Beurteilung der Stimmbewegungen als Intervallfolgen begeben. Bei näherer Ueberlegung sieht man aber bald, daß das nur geschehen ist, soweit es sich um Sequenzbildungen handelt, welche ja bekanntlich die eigentliche Harmoniebewegung suspendieren. Besonders für die Ligaturenketten muß ich das durchaus in Anspruch nehmen, habe auch fortgesetzt darauf hingewiesen, daß der Komponist sich die Herrschaft über die Harmonie trotz der Sequenzbildung durch freie Führung einzelner Stimmen, besonders des Basses, wahren kann.

Auch für die künstlichen Stimmversetzungen giebt es ein Mittel, den unliebsamen Ueberraschungen vorzubeugen, welche die Transposition der Gegenstimme in andere Tonlagen bereiten kann, indem man nämlich gleich bei der Konzeption der Gegenstimme die durch die Versetzung bewirkte Veränderung der Lage zum Hauptthema mit vorstellt. Zwar ist ja der gleichzeitige Vortrag der Gegenstimme und ihre Quintversetzung nicht möglich, da er in fortgesetzten Quintenfolgen bestehen würde; wohl aber ist zunächst der Entwurf einer Gegenstimme sehr wohl zugleich in den sich durch die Quintversetzung *ergebenden Verhältnissen nebenher zu kontrollieren*, besonders wenn man die Gegenstimme zuerst in unmittelbarer Nähe des Themas vorstellt, z. B.:



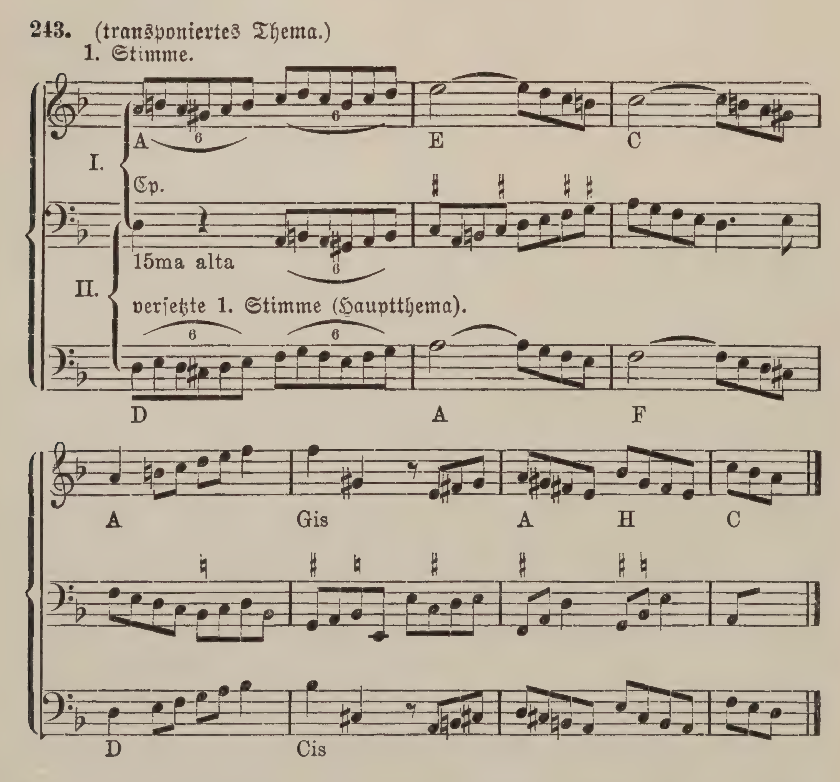
Auf alle Fälle ist bei der *geringen Ausdehnung des Gegensatzes eines Fugenthemas* ein solches Verfahren vorzuziehen, weil es allerlei Möglichkeiten erkennen und im praktischen Falle zu benützen gestattet, welche verbaut sind, wenn man sich nach für alle Fälle gemachten schematischen Rezepten richtet. Außer dieser Spezialanwendung in der Fuge hat die Quintversetzung keinerlei Bedeutung, welche Anlaß geben

könnte, das Gedächtnis ihretwillen besonders zu belasten. Sie steht höchstens in einer Linie mit der Nachahmung in einem bestimmten Intervall, mit irgend einem der vielen Ansätze kanonischer Führung. Niemanden wird es aber beifallen, für den Kanon in der Sekunde, Terz u. s. w. die Aneignung schematischer Regeln zu fordern. Die Phantasie des begabten Komponisten findet sich mit voller Freiheit in dem Gewirr der Möglichkeiten zehnmal leichter zurecht als an der Hand einer trockenen Lehre, die, um etwas Positives zu ermöglichen, viel mehr verbieten muß, als nötig ist. Die beiden speziell auf die Quintversetzung angelegten Stücke in Bachs Kunst der Fuge sind Nr. 9 (Fuge) und Nr. 19 (Kanon) der Ausgabe der Bachgesellschaft (Nr. 10 und Nr. 16 meiner Ausgabe) mit den Aufschriften: Contrapunctus 9 a 4, alla Duodecima und Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta). Die Fuge ist schon S. 255 als Doppelfuge erwähnt, da der auf die Quintversetzung gegen das Hauptthema berechnete Gegensatz zuerst allein eine lange Durchführung erfährt. Sein Verhältnis zum Hauptthema ist das folgende:



Dadurch, daß außer den regulären Oktavversetzungen und den Transpositionen von Thema und Kontrapunkt auch die Quintversetzung des Gegensatzes nach oben (also dessen Comesform) kombiniert mit der Durform des Hauptthemas und die Quintversetzung des Hauptthemas nach unten (Subcomesform) kombiniert mit der Durform des Gegensatzes eingeführt werden, entstehen eine Reihe verschiedener hübschen Klangwirkungen. Der Kanon Nr. 19 (Nr. 16) ist zunächst selbst ein Kanon in der Oberquinte in dem freilich sehr großen Abstande von 8 Takten, der also als solcher keinerlei Schwierigkeiten macht; aber der Umstand, daß bei der Reproduktion des Kanons mit Vertauschung der Stimmen ungefähr in der Mitte des Stücks

die Imitation nicht im Quintabstand, sondern im Einklange erfolgt, stempelt das ganze Stück zu einem sogenannten doppelten Kontrapunkt der Duodezime. Der der strengen Quintversetzung unterworfene Teil ist 25 Takte lang; ich gebe wenigstens die Anfangstakte als Probe mit Andeutung der variierten Accidentalen:
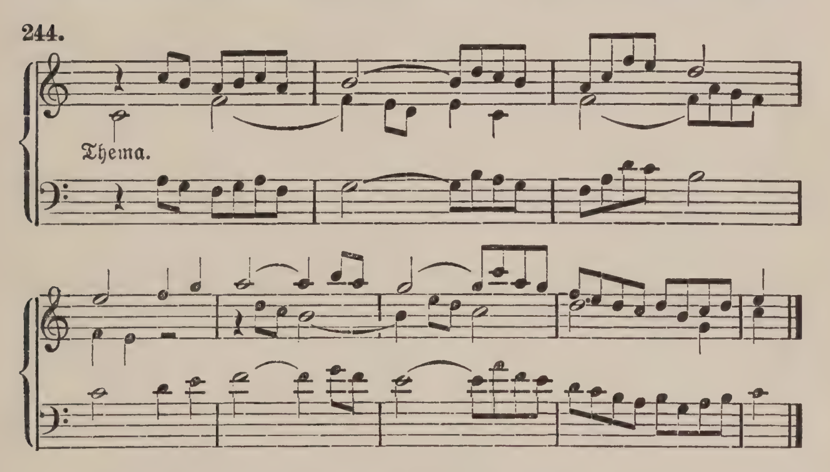


Ich bin überzeugt, daß Bach den Satz nicht nach den Schulregeln, sondern in fortlaufender Doppelnotierung nach Art dieses Ansatzes entworfen und durchgeführt hat; jedenfalls rate ich dem Schüler, so zu verfahren, wenn er sicher gehen und ein erquickliches Resultat erzielen will.

§ 3. Die Terzversetzung (Dezimenversetzung) des Kontrapunkts.

Die Terzversetzung einer Gegenstimme läuft zwar weniger Gefahr, die Harmonie zu verändern (wenn sie auch häufig zu höchst unliebsamen, nicht gewollten Verdoppelungen führt), unterscheidet sich

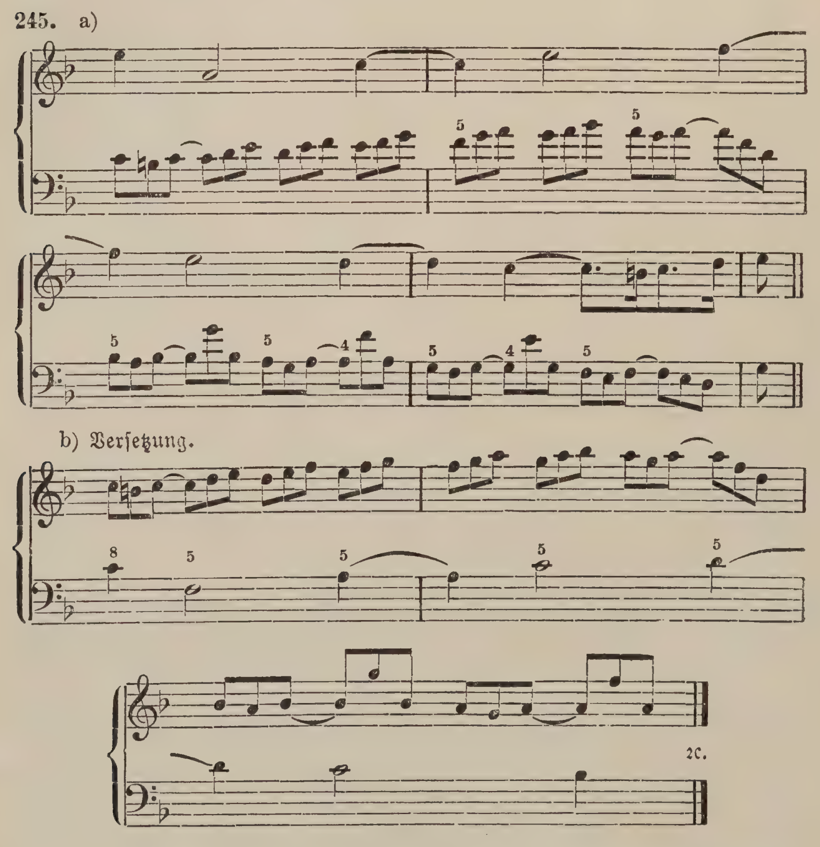
aber besonders darin zu ihren Ungunsten von der Quintversetzung, daß sie die für diese möglichen Terzenparallelen ausschließt. Die Terzversetzung (Dezimenversetzung) macht aus Terzenparallelen Einklänge (Oktaven) und aus Sextenparallelen Quarten (Quinten); beide sind daher durchaus ausgeschlossen. Der für die Versetzung in die Terz berechnete Kontrapunkt ist also auf fortgesetzte Gegenbewegung angewiesen, soweit er nicht die Klippe fehlerhafter Parallelen der Umkehrung durch Ligaturen zu umgehen weiß. Auch für Versuche auf diesem Gebiete kann ich nur raten, den Entwurf in Doppelnotierung (originale und versetzte Lage des Kontrapunkts unter und über dem Thema) anzulegen, um nicht ohne Not gute Möglichkeiten durch Befolgung einer Regel zu verpassen. Also in folgender Weise:

244.



Auch für die Terzversetzung enthält Bachs „Kunst der Fuge" je eine Fuge und einen Kanon als Musterarbeiten, nämlich No. 10 (alla Decima) und No. 18 (Canon alla Decima, Contrapuncto alla Terza) der Ausgabe der Bachgesellschaft, No. 11 und 15 meiner Ausgabe. Der Kanon ist wiederum wie in No. 16 in demselben Abstande angesetzt, für welchen die Versetzung des Kontrapunkts berechnet ist (in der Dezime). Dafür liegt keinerlei sachliche Nötigung oder innerer Zusammenhang vor; der Kanon könnte in beiden Fällen ebensogut in jedem beliebigen anderen Intervalle imitieren und dennoch für die Umkehrung in der Duodezime bezw. Dezime angelegt sein. Es ist das also nur eine an sich nicht erforderliche Vereinheitlichung der Art der angewandten Kunst. Bei No. 15 ist insofern besondere Absicht ersichtlich, als der Kanon nebenbei noch eine Art Fuge ist, die das Hauptthema des Werks mehrmals sehr genau bringt; die Nachahmungen in der Terz aber versetzen dasselbe in natürlichster Weise in die nächstverwandten Tonarten (Parallele und Dominante), was

natürlich z. B. bei Sekundabstand und auch bei Quintabstand nicht in gleichem Maße der Fall sein würde. Daß in diesem Stücke Bach ein wenig nach alten Rezepten gearbeitet hat, verraten die gehäuften, bei ihm sonst so seltenen leeren Quinten besonders in dem Umkehrungsteile:



Die Fuge (No. 10) ist eines der Beispiele der auf absoluter Gegenbewegung des Gegensatzes gegen das Thema basierenden Arbeit, welche nicht nur Terz- und auch Quintversetzungen der beiden Stimmen gegen einander gestattet, sondern auch die Gesellung von Parallelstimmen in Terzen oder Sexten zu beiden Stimmen ermöglicht. Hauptsächlich wegen dieser, einen gewissen frappanten Effekt machenden, meist für die Schlußpartien der Fuge aufgesparten Verstärkungen genießt diese Art Arbeit ein gewisses Renommee. Das Wohltemperierte Klavier enthält auch eine in dieser Weise gearbeitete Fuge, nämlich die G-moll des zweiten Teils. Ich gebe hier von beiden die vier-

stimmigen Ansätze; denn natürlich ist in solchen Fällen die Konzeption des Gegensatzes gleich im Hinblick auf diese Art von verdoppelter Zweistimmigkeit erfolgt:



246. a) (Kunst der Fuge Nr. 10.)

Thema mit Unterterzen.

Cp. mit Oberterzen.

b) (Wohltemp. Kl. II. 16.)

Thema mit Unterterzen.

Gegensatz mit Oberterzen.

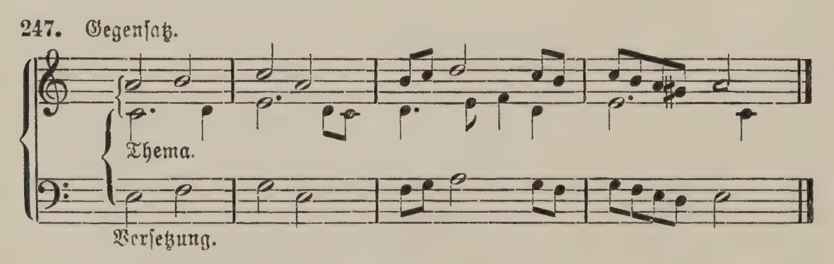
Alle derartig angelegten Kontrapunkte gestatten ein größere Zahl von einander verschiedener zwei-, drei- und vierstimmigen Verbindungen von Thema und Gegensatz mit oder ohne Terzenparallelen. Durch die Oktavversetzungen wird diese Zahl noch weiter vergrößert. Es genügt, sich die Möglichkeiten der Umstellung der den vier Stimmen in beiden Beispielen beigeschriebenen Zahlen klar zu machen:

A. zweistimmig:	1	2	1	4	3	2	3	4
	2	1	4	2	2	3	4	3
B. dreistimmig:	1	1	3	3	1	3	1	3
	4	2	4	2	3	1*	3	1*
	2	4*	2	4*	2	2	4	4
C. vierstimmig:	1	4	3	4	1	2	3	2
	3	2	1*	2	3	4*	1*	4*
	4	1	4	3*	2	1	2	3
	2	3	2	1	4*	3	4*	1*

Bei * sind durch Oktavversetzung die Terzenparallelen in Sextenparallelen verwandelt; weitere Klangverschiedenheiten sind aber noch zu erzielen durch kreuzweise Umstellung der Paare, z. B. durch Stellung des Themas in seiner Originalgestalt (1) zwischen den originalen (2) und den versetzten Gegensatz (4), also:

dreistimmig:	4	2	4	2	1	3	1	3
	1	1	3	3	2	2	4	4
	2	4	2	4	3	1	3	1
vierstimmig:	1	4	3	4	1	2	3	2
	4	1	4	3	2	1	2	3
	3	2	1	2	3	4	1	4
	2	3	2	1	4	3	4	1

Auch hier wieder machen wir die Erfahrung, daß eine Fuge unmöglich alle Kombinationen ausnützen kann, vielmehr eine kleine Auswahl, wie sie sich natürlich ungezwungen der Entwicklung einfügt, vollauf genügt. Diese Tabellen sollen daher nicht dem Zwecke dienen, zur Auffindung und Verwendung aller möglichen Versetzungen anzuleiten, vielmehr sollen sie von solchem Bestreben abschrecken. Der positive Gewinn, den die Uebungen in diesen künstlichen Versetzungen ergeben, ist eben leider doch ein so geringfügiger, daß man die dafür erforderliche Zeit besser für andere Arbeiten nutzbar macht. Ich sehe deshalb auch von allen weiteren Versetzungsformen ab, auch von der in meinem „Kontrapunkt" noch speziell berücksichtigten Versetzung in der Quarte (Undezime), welche aus Moll Dur und aus Dur Moll macht:



Ganze Tonsätze auf die Ausbeutung der Möglichkeiten solcher Versetzungen aufzubauen, kann nicht wohl als eine würdige Aufgabe der frei schaffenden Kunst hingestellt werden; um aber gelegentlich, wo es der Zufall fügt, eine kurze Stelle in solcher Weise zu versetzen, bedarf es keiner umständlichen Vorübung und keiner Belastung des Gedächtnisses mit Spezialregeln. Ich brauche nur an die Einführung des verlängerten Themas in der Fuge zu erinnern; ganz gewiß kann dieselbe nur Interesse erwecken, wenn das verlängerte Thema fortgesetzt mit beliebigen Versetzungen des Hauptthemas in der Originalgestalt oder Verkürzung umspielt wird, für deren Anbringung aber die

Regeln der Quint-, Terz-, Quarten- und Sextenversetzung nicht viel helfen werden. In allen solchen Fällen muß die spezielle Situation in der Phantasie die Möglichkeiten blitzartig auftauchen lassen; ausrechnen hilft da nicht. Die paar Schularbeiten in den Umkehrungsformen der Quinte, Terz und Quarte sollen uns darum nicht reuen; aber mit dem Uebertritt auf das Gebiet der freien Komposition verzichten wir definitiv darauf, von ihnen reiche Früchte zu erwarten. Durch die Uebungen in kanonischen Arbeiten aller Arten von Abständen werden auch die Quint- und Terzversetzungen und alle anderen Arten, die man sonst als doppelte Kontrapunkte mühselig zu entwickeln vermag, hinlänglich geläufig gemacht, um auch die freie Verfügung der Phantasie über eine solche Stimmvertauschung vorkommenden Falles zu verbürgen. Auf alle Fälle ist der „double emploi" eines Tonsatzes in einer originalen und einer die Harmonie empfindlich verändernden Versetzung an und für sich eine ästhetisch stark anfechtbare Idee, bei der wir uns vielleicht doch schon länger aufgehalten haben, als sie verdient. Darum nochmals: schlagen wir uns je eher je besser den „doppelten Kontrapunkt" ganz aus dem Sinne und vertiefen und befestigen wir statt dessen lieber die nach seiner Ausscheidung übrig bleibenden beiden Hauptarten des Kontrapunkts, den einfachen und den streng imitierenden! Ein Grund, die Oktavversetzungen mit den Quint-, Terz- und anderen die Harmonie verändernden Versetzungen in eine Kategorie zu werfen, liegt nicht vor; mit der Ausscheidung der Oktavversetzungen schrumpft aber die Ausgiebigkeit des doppelten Kontrapunkts derart zusammen, daß ihm nur ein bescheidenes Plätzchen im Raritätenkasten neben dem Krebskanon und Spiegelkanon übrig bleibt.

Dreizehntes Kapitel.

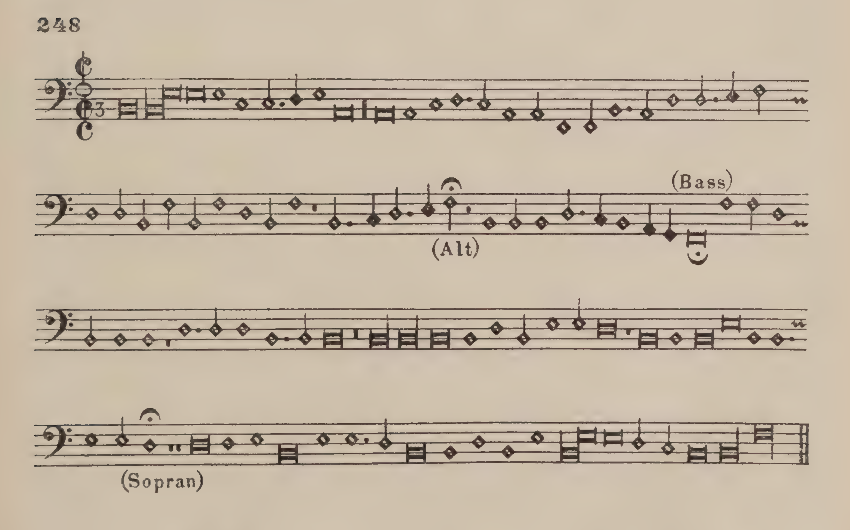
Der Kanon.

---

§ 1. Die fortgesetzt strenge Nachahmung.

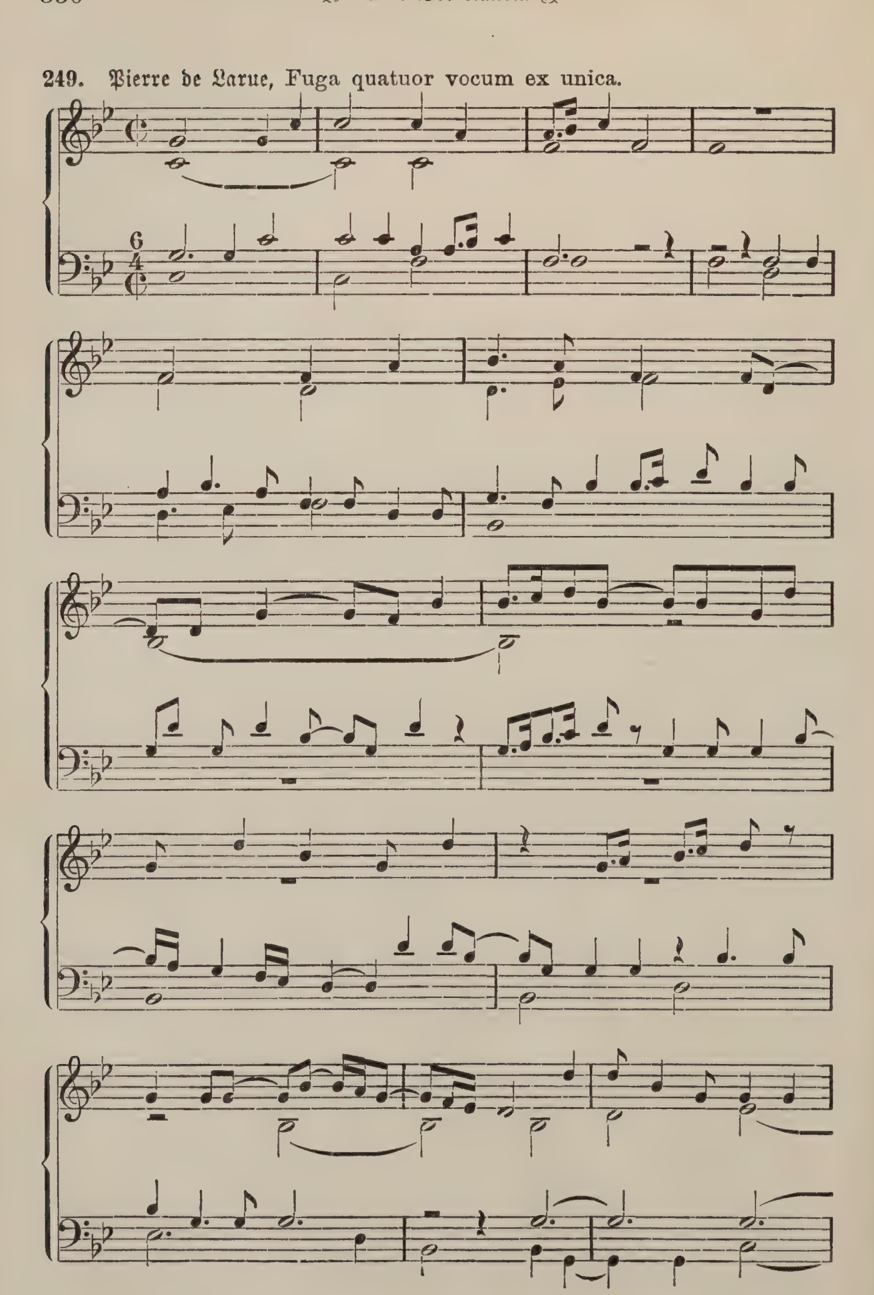
Die Gipfelung der Künstlichkeit der kontrapunktischen Schreibweise bilden zweifellos die mancherlei möglichen Arten der strengen Imitation, die man mit dem gemeinsamen Namen der kanonischen Schreibweise zu belegen pflegt. Wiederholt haben wir bereits in früheren Kapiteln den Kanon gestreift, doch nur als vorübergehende, halb ungewollt sich einstellende Bildung, die als besonderer Schmuck, als Steigerungsmittel gelegentlich für kurze Strecken sich ergeben; so ist z. B. in der Fuge mit konserviertem Gegensatz die Strecke bis zum dritten Themaeinsatz in Fällen, wo der Comes strenge Quinttransposition des Dux ist, häufig wirklich kanonisch, und vor allem gehören alle Engführungen des Themas in seinen verschiedenen Formen (Dux, Comes, Nachahmungen auf anderen Stufen, Umkehrung, Verlängerung, Verkürzung) zur kanonischen Schreibweise. Das gegenwärtige Kapitel nimmt aber zu den kanonischen Künsten insofern einen veränderten gegensätzlichen Standpunkt ein, als es dieselben nicht als gelegentliche Ergebnisse freien Schaffens hinnimmt, sondern vielmehr sie mit besonderer Absicht aufsucht und zum Selbstzweck macht. Formulieren wir nunmehr den Begriff des eigentlichen Kanons bestimmter, so werden wir mit diesem Namen nur ein ganzes Tonstück oder doch einen selbständigen Teil eines solchen bezeichnen dürfen, in welchem zwei oder mehr Stimmen in dem Verhältnis der fortgesetzt strengen Nachahmung stehen. Die den Kanon von der freien Imitation unterscheidende „Strenge" besteht in der stetigen Durchführung der einmal gewählten Form der Nachahmung, also in der Nachbildung der einzelnen Schritte der Melodie ohne irgend welche Ersetzung eines Intervalls durch ein anderes. Ausgeschlossen ist daher im Kanon z. B. die Nachahmung eines Quint-

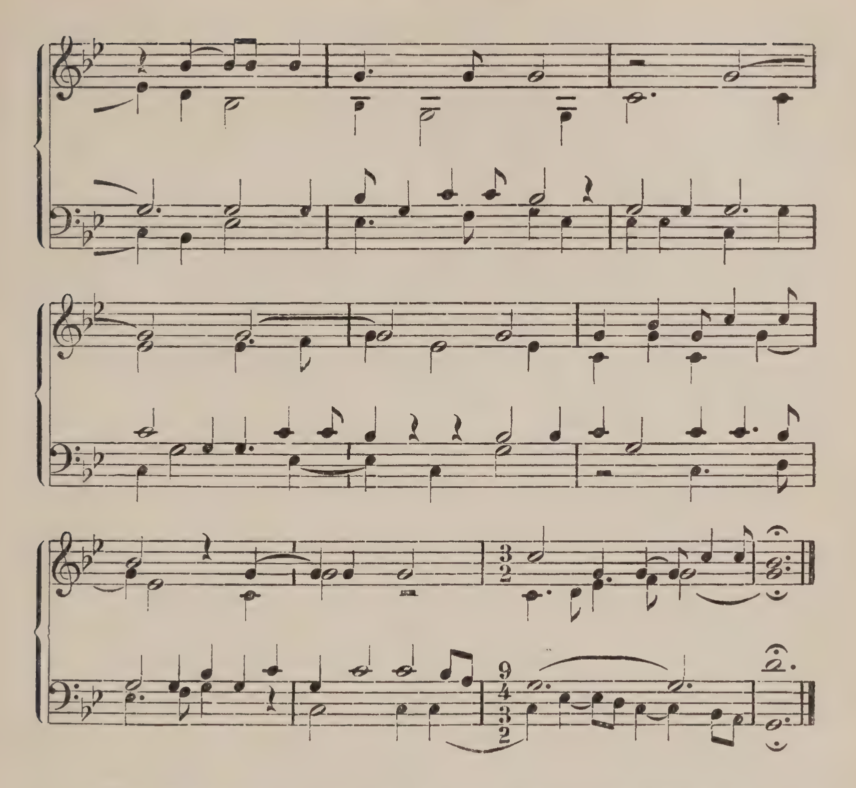
schrittes durch einen Quartschritt, die, wie wir sehen, in der Fuge für die Bildung des Comes sogar oft geboten ist. Dagegen gilt heute allgemein für den Kanon als zulässig die Einführung großer Intervalle statt kleiner gleicher Stufenzahl und umgekehrt, sowie die Anwendung gelegentlicher Kreuze oder Been, weil man von den früheren mehr fürs Auge als fürs Ohr berechneten Kanonspielereien mit Recht fast ganz zurückgekommen ist. Besonders in der Zeit vom letzten Drittel des 15. bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts liebte man es, einen zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmigen Satz als eine einzige Stimme zu notieren und nur durch besondere Merkzeichen und Beischriften anzudeuten, wie aus der einen Stimme die übrigen abzuleiten waren. Diese Anweisung oder auch nur rätselförmige Andeutung der Auflösung wurde Kanon (griech. s. v. w. „Regel", „Richtschnur") genannt, das Tonstück selbst hieß nicht Kanon, sondern Fuga oder italienisch auch Conseguenza. Um einen Begriff zu geben, zu welchem Grade der Verkünstelung die niederländischen Meister die kanonische Schreibweise gesteigert haben, mag hier eins der berühmtesten Prunkstücke Platz finden, nämlich einer der vierstimmigen als eine Stimme mit viererlei Taktzeichen (Mensurbestimmungen) notierten Kanons von Pierre de La Rue (Petrus Platensis):



Ich füge zu besserem Verständnis die Auflösung des Kanons in singbarer Lage bei. Die drei Fermaten zeigen an, wieweit die drei in langsameren Werten singenden Stimmen kommen. Nur der Tenor singt die vollständige Notierung. Alle vier Stimmen fangen zusammen an:

249. Pierre de Larue, Fuga quatuor vocum ex unica.





Es leuchtet ein, daß gerade das gleichzeitige Anfangen aller Stimmen Kanons dieser Art zu ausnahmsweisen Kunststücken stempelt, da dasselbe auch nicht einmal für die Dauer weniger Noten dem Schaffen Freiheit läßt, sondern es von der ersten Note ab einem strengen Zwange unterwirft. Lediglich durch das Ablesen nach verschiedenen Mensurbestimmungen rücken die Noten für die einzelnen Stimmen immer mehr auseinander. Zwischen einem solchen vierfachen Rätselkanon und einem nach zwei oder mehr Takten nachahmenden Kanon nur zweier Stimmen mit oder ohne ergänzende freie Stimmen ist freilich ein weiter Abstand. Wie ich schon früher anmerkte, ist ein Kanon letzterer Art für einen geschulten Kontrapunktiker kaum eine Fessel zu nennen. Zwischen beiden ist aber Raum für eine lange Reihe von Zwischenstufen verschieden starker Fühlbarkeit des Zwangs. Je geringer der Abstand der Imitation und je größer die Zahl der am Kanon beteiligten Stimmen ist, desto enger zieht sich der Kreis, innerhalb dessen sich die schaffende Phantasie frei bewegen kann. Wenn ich dennoch den folgenden Erörterungen und Uebungen nicht diese Stufenfolge der Erschwerung der Konzeption zu Grunde lege und so=

gar die freiesten Formen kanonischer Gestaltung an die letzte Stelle schiebe, so leitet mich dabei eine doppelte Ueberlegung. Einmal setze ich voraus, daß die Schulübungen im Kanonschreiben nach Anleitung des dritten Teils meines „Kontrapunkt" die Manipulationen geläufig gemacht haben, welche zur Ueberwindung der sich einer vernünftigen Bewegung der Harmonie in den Weg stellenden Hindernisse erforderlich sind; andererseits aber steht fest, daß der ganz frei erfundene Kanon viel mehr als der ein Thema variierende oder einen Cantus firmus umrankende die volle Beherrschung der kontrapunktischen Technik voraussetzt, wenn es nicht Gefahr laufen soll, in ein halb mechanisches Hantieren auszuarten. Die ganze bisherige Anordnung unseres Studiengangs heischt daher, daß wir für die freien Kompositionsaufgaben auf dem Gebiete des Kanons die Reihenfolge einhalten, welche die folgenden drei Stufen anzeigen:

I. Kanon als Variierung eines gegebenen Themas.
II. Kanon als Begleitung eines Cantus firmus.
III. Kanon als Form der Fortspinnung freier Erfindung.

Auf allen drei Stufen kann sich die Arbeit weiter in der mannigfaltigsten Weise spezialisieren, je nachdem nur zwei oder aber mehr Stimmen am Kanon beteiligt werden und je nachdem der Abstand der Imitation weiter oder enger genommen wird. Die Hinzufügung am Kanon nicht beteiligter Stimmen, welche nur nach Bedarf ergänzend eingreifen, ist gleichfalls für alle drei Stufen möglich und macht keinerlei besondere Schwierigkeiten. Die fast unendliche Fülle der Möglichkeiten für den Anfang des Kanons, also für die Wahl der speziellen Form desselben verbürgt ein immer erneutes Interesse für jede Einzelarbeit, bedingt aber keine neuen Probleme für den, welcher sich überhaupt durch die Schularbeiten gewöhnt hat, Imitationen in beliebigem Abstande und in den Umkehrungsformen und der Augmentation und Diminution zu machen, ohne für die einzelnen Intervalle noch sorgsamen Abzählens der Stufen zu bedürfen. Diese primitive Routine setzen wir als selbstverständlich voraus. Von vornherein sei auch darauf aufmerksam gemacht, daß *nichts zwingt, eine einmal gewählte Form der Imitation für ein ganzes Stück, also zunächst für eine ganze Variation festzuhalten*; über derartige Schularbeiten sind wir jetzt hinaus und dürfen es ganz den speziellen Bedingungen des Einzelfalls überlassen, ob z. B. aus der Imitation in der Sekunde in eine andere Form übergegangen wird; besonders aber bei Kanons in der Gegenbewegung, wo die Fähigkeit, die Strenge der Nachahmung beim Hören zu verfolgen, sehr beschränkt wird, wollen wir freigeben, gelegentlich den Angelpunkt der Umkehrung (den konservierten Ton) zu wechseln. Nur sei Bedingung, daß solches Umspringen in eine andere Form der Nachahmung niemals innerhalb eines geschlossenen Melodieteils gemacht werde, sondern nur, wo ein

merklicher Einschnitt das veränderte Zwischenintervall der Auffassung entrückt. Daß bisher die kanonische Litteratur von solcher Möglichkeit sehr wenig Gebrauch gemacht hat, erklärt sich ja hinlänglich durch den Gebrauch, einem Kanon sein Signalement beizuschreiben als „Kanon in der Oberquinte", „Kanon in der Untersekunde", „Kanon in der Gegenbewegung", „Krebskanon" u. s. w. (gewöhnlich sogar lateinisch oder italienisch). Das ist natürlich nur ein Ueberbleibsel aus der Zeit des Augenkanons der Niederländer. Allerdings soll der Schüler wissen, was er thut, wenn er die Form des Kanons wechselt, und er soll solchen Wechsel nicht ohne innere Nötigung vollziehen; aber wo ihn die frei schaffende Phantasie darauf führt, daß der Wechsel der Form der Nachahmung eine wirksame Steigerung bringt, sei es ihm unbenommen, dem nachzugeben. Z. B. kann es wohl eine Steigerung bedeuten, wenn die Imitation im Einklang oder der Oktave, deren leichte Verständlichkeit eine gewisse Gefahr der Monotonie birgt, durch diejenige in der Ober- oder Untersekunde bezw. der Septime oder None ersetzt wird; der Uebergang aus einer anderen Form in die im Einklang (bezw. der Oktave) wird immer abfallen, daher zu meiden sein. Für kleinere Kanons ist solcher Wechsel wohl kaum je Bedürfnissache; dagegen wäre es thöricht, demselben aus dem Wege zu gehen in langausgesponnenen, frei erfundenen Sätzen wie z. B. Allegrosätzen von kanonischen Suiten. Sich aber gar für ein ganzes mehrsätziges kanonisches Werk auf die Nachahmung in der Oktave zu beschränken, liegt keinerlei Grund vor; und auch die unausgesetzte Einhaltung desselben zeitlichen Abstandes ($^1/_2$ Takt, 1 Takt, 2 Takte) für einen ganzen Satz ist eine Einseitigkeit, welche die schönsten Reize der kanonischen Schreibweise ignoriert und nur geeignet ist, dieselbe als eine auf die Dauer lästige Manier empfinden zu lassen. Sehr wichtig ist auch, daß man nicht die Möglichkeit des Rollenwechsels der Stimmen aus dem Auge verliert, daß nämlich die Stimme, welche zuerst nachfolgende imitierende war, an geeigneter Stelle vorspringt und ihrerseits das erste Wort einnimmt. Schon die bloße Oekonomie künstlerischer Disposition über die thematische Gestaltung drängt auf solchen Rollenwechsel hin, da derselbe z. B. bei der Wiederholung dagewesenen Materials durch die Oktav-Versetzung der Stimmen ganz neue Wirkungen hervorbringt. Sowohl der Wechsel der Stimmenfolge als der Wechsel der Intervalle und des zeitlichen Abstandes sind aber sehr bedeutsame Mittel, innerhalb des Kanons Hauptteile gegen einander abzuheben. Nach dieser Richtung hat der Komponist ein schier unermeßliches Feld vor sich, das nur zum allerkleinsten Teile begangen ist. Irgend welche Form der Nachahmung streng durchzuführen, ist, wie ich wiederholt betone, keine Kunstleistung; wohl aber ist es eine Kunstleistung, wirklich phantasiegeborene Musik unter Anlegung solcher Fesseln zu schreiben; deshalb soll aber auch die Wahl der Art dieser Fesseln frei gegeben und nicht einem schematischen, zum voraus festgesetzten

Programm zu Liebe die Möglichkeit eines voll befriedigenden Ergebnisses abgeschnitten werden. Der Kanon ist wohl wert, in größerem Maßstabe aus der Schulstube ins Leben übergeführt zu werden; ja man kann sogar sagen, daß die eminente Popularität leichter Gesangskanons beweist, daß der Durchschnittshörer dem Reiz der strengen Imitation ein gar nicht gering anzuschlagendes wirkliches Verständnis, eine intensive ästhetische Würdigung entgegenbringt, welche der Komponist nicht ignonieren, sondern pflegen und fördern sollte. Das älteste nachweisbare Beispiel eines solchen Gesangskanons, der „Sommerkanon" des Mönchs von Reading (oft abgedruckt, z. B. auch in meinem „Katechismus der Musikgeschichte" und in meinen „Illustrationen zur Musikgeschichte" I) reicht bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts zurück, d. h. weiter als alle andere noch genießbare mehrstimmige Musik!

Mit solchem Ausblick auf eine weitere gedeihliche Zukunft der kanonischen Schreibweise treten wir nunmehr in die Spezialbetrachtung der drei zum voraus aufgezeigten Hauptarten des Kanons ein, zunächst diejenige des Kanons als Variation.

§ 2. Der Kanon als Variation.

Wenn auch die Litteratur des Kanons als Variation eines vorher schlicht homophon oder ganz unbegleitet vorgetragenen Themas nur klein ist, so habe ich doch kein Bedenken getragen, gerade diese Art der Kanon-Komposition im 3. Teil meines Lehrbuchs des Kontrapunkts zum Ausgangspunkt zu nehmen, und die guten Lehrerfolge, die ich mit dieser Anlage erzielt habe, bestimmen mich, den Nachdruck noch zu verstärken, mit welchem ich dort die planlose kanonische Weiterspinnung eines beliebigen Anfangs bekämpft habe. Daß ich darum doch nicht etwa ein Feind des frei erfundenen Kanons bin, ist aus dem vorigen Paragraphen wohl ersichtlich. Aber ich denke zu hoch von diesem Kunstmittel, um es zum Gegenstande von Federproben zu machen, die höheren Werts entbehren. Der Kanon ohne bestimmtes Ziel ist wirklich zu leicht, zu billig, sodaß man eine schwere Unterlassungssünde begeht, wenn man den Schüler in dem Wahne erzieht, daß ein korrekt durchgeführter Kanon an sich überhaupt schon eine Leistung sei, von der man Aufhebens machen könne. Solange der Schüler noch mit den eigenartigen Hemmnissen zu kämpfen hat, welche die unweigerliche teilweise Vorausbestimmung des Folgenden durch das Vorausgehende einer logischen Fortspinnung und besonders einer kräftigen Harmonieentfaltung bereitet, ist er noch nicht reif für das Maß von Freiheit, welches ihm die durch keinerlei Schema regulierte Fortbildung des ganz frei erfundenen Kanons giebt. Vielmehr bedarf er dazu durchaus erst noch der Führung eines vorher fertigen, gleichviel ob von ihm selbst erfundenen oder anderswoher entnommenen Themas oder Cantus firmus,

wenn er nicht in der Fülle der Möglichkeiten haltlos versinken soll. Es mag paradox klingen, aber es ist wahr: er bedarf weiterer Erschwerungen seiner Arbeit, um sie befriedigend zu bezwingen.

Der erste Schritt von den Schularbeiten meines Buches, welche aus einem simpeln, aber charaktervollen Cantus firmus von wenigen Takten Länge Kanons aller Art von gleicher Ausdehnung entwickeln, ist daher naturgemäß der zur Entwickelung von Kanons aller Art aus längeren Themen, ich meine von Themen, wie sie seit Salomon Rossi und den deutschen Suitenkomponisten der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts Variierungen zu Grunde gelegt werden. Daß damit ein wirklicher Fortschritt aus der Schulstube heraus in die Werkstatt des freien Meisters der Kunst gemacht wird, bedarf wohl keines näheren Nachweises. Wenn auch die flache Variiermanier der Zeit Mozarts stark an Kredit verloren hat, so stehen doch die herrlichen Kunstwerke, die besonders Beethoven in Variationenform geschaffen, so hoch, daß niemand daran denken wird, die Variationen für etwas veraltetes zu halten. Allezeit hat aber die stärkere Aufwendung kontrapunktischer Mittel in einzelnen Variationen immer einen besonderen Schmuck der Form gebildet und Beispiele genug wären anzuführen, wo schließlich der Variationencyklus in einer grandiosen Fuge gipfelt.

Zwar ist der wirkliche Kanon als Form der Variierung verhältnismäßig selten, aber wir haben doch eine Anzahl Belege für denselben von so hervorragender Qualität, daß kaum zu bezweifeln ist, daß die Zahl derselben schnell wachsen wird, wenn die Schule beizeiten auf die Dankbarkeit dieser Aufgabe energisch hinweist. Von Sebastian Bach haben wir eine ganze Reihe kanonischer Variationen in den sogenannten „Goldbergschen" Variationen, einige weitere auch im „Musikalischen Opfer" und in der „Kunst der Fuge". Von diesen allen sind die erstgenannten von besonderem Interesse für unsern Studiengang, weil sie eine Art Beleg aus dem Gebiete der Kompositionspraxis bilden für die im dritten Teile meines „Kontrapunkt" angebahnte Anlage der Kanonstudien. Meine Forderung, daß ein Cantus firmus, der überhaupt gehaltvoll genug ist, um in allerlei Verkleidungen wieder erkannt zu werden, jede Form der kanonischen Bearbeitung soll eingehen können, hat zweifellos bei vielen, die sich nicht die Mühe gegeben haben, die Probe aufs Exempel zu machen, Kopfschütteln veranlaßt. Die Goldbergschen Variationen geben einer ganz gewiß nicht auf kanonische Bearbeitung voraus angelegten Arie von ausgesprochenem Sarabandencharakter außer mancherlei frei imitierenden Bearbeitungen nach einander die Gestalt des Kanons im Einklang (Nr. 3), in der Obersekunde (6), Unterterz (9), Obersexte (18), Oberseptime (21), Unteroktave (24) und Obernone (27). Die fehlenden Intervalle (Unter-) Quarte und (Ober-) Quinte sind durch Kanons in der Gegenbewegung vertreten (Nr. 12 und 15). Mein „Kontrapunkt" hat bereits aufgedeckt, daß für solche Kanons in der Gegenbewegung die Benennung nach dem zufälligen

Abstandsintervall der Anfangstöne der beiden kanonisch geführten Stimmen das Wesen der Imitation nicht aufdeckt; daß vielmehr solche Kanons nach der Stufe der Skala qualifiziert werden müssen, welche den Angelpunkt der Umkehrung bildet, also nach dem bleibenden Tone. So sind denn richtig die beiden von Bach in herkömmlicher Weise als solche in der Quarte und in der Quinte unterschiedenen Kanons thatsächlich Umkehrungskanons derselben Gattung; beide vertauschen Prim und Quint der Skala und konservieren die Terz. Mögen fleißige Schüler versuchen, nicht nur die von Bach unberücksichtigt gelassenen Kanons in gerader Bewegung im Abstand der Quarte und Quinte, sondern auch die mancherlei weiter möglichen Formen von Umkehrungskanons an dem Thema zu erproben. Auch die Zeitabstände der Kanons, die Bach über das Thema geschrieben, können wohl noch mehrfach anders gewählt werden. Gezählt nach den Originaltakten des Themas setzen mit zwei Takten Abstand ein die Kanons im Einklang, in der Terz und in der Oktave, mit einem Takt Abstand die in der Sekunde, Quarte, Quinte, Septime und None, mit nur einem halben Takte der in der Sexte. Vor allem ist der Wahn abzulegen, daß für die Nachahmung in bestimmten Intervallen der Zeitabstand sich aus der Natur des Themas direkt ergeben müsse. Ein fix und fertiger Kanon wird natürlich, auch auch ohne Beischrift, enträtselt werden können, d. h. nach einigem Studium wird man sowohl den Ton- als den Zeitabstand ausfindig machen können, auf den er berechnet ist, bei sogenannten „polymorphen“ (vielgestaltigen) Kanons, die freilich ziemlich wertlose Spielereien sind, auch eine Mehrheit solcher Lösungen. Wenn aber ein nicht als Kanon angelegtes Thema in seinem ganzen Umfange ohne Veränderung die Möglichkeit irgend welcher kanonischen Führung zeigt, so ist das eine ganz absonderliche Zufälligkeit, auf deren Eintreten zu rechnen der Komponist keinerlei Chance hat. Wohl aber ist durch Anwendung von Ausschmückungen aller Art thatsächlich für jedes Thema jede Art von kanonischer Bearbeitung zu erzwingen. Die kanonischen Nummern der Goldbergschen Variationen mögen zur Aufweisung der Mittel dienen, über welche der Komponist bei solcher Zustutzung verfügt.

Bereits im ersten Bande habe ich (S. 137) darauf hingewiesen, daß in vielen Fällen das einer Variationenreihe zu Grunde gelegte Thema bereits selbst eine erheblich verzierte Umhüllung eines einfachen Kerns vorstellt, deren Beiwerk die Variationen nicht zu respektieren brauchen. Dieser Gesichtspunkt drängt sich mit verstärkter Gewalt auf, wo sich wie beim Kanon die anderweiten Fesseln der Phantasie mehren. Schließlich ist sogar nicht unter allen Umständen die strenge Wahrung des Duktus der Melodie absolut geboten, sondern es kann z. B. auch die Umkehrung der Richtung einzelner Melodieteile als eine Form der Nachahmung verständlich sein (vgl. Bd. 1, S. 146). Natürlich hat alles seine Grenzen; es muß doch immer eine erhebliche Anzahl der das Wesen des Themas ausmachenden
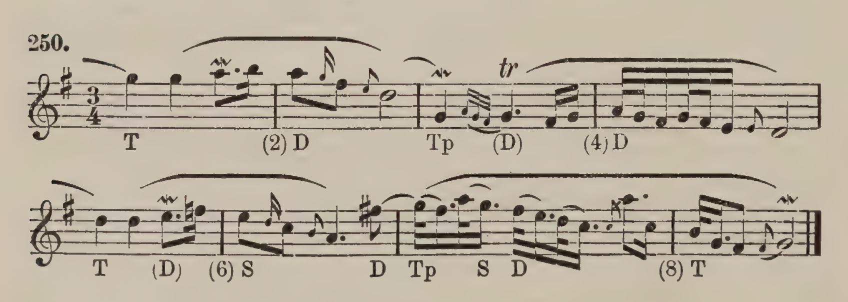
Elemente erkennbar bleiben, wenn man nicht schließlich dahin geraten will, etwas durchaus heterogenes auch noch für eine Variation ausgeben zu dürfen. Vergegenwärtigen wir uns daher vor Eintritt in die Spezialbetrachtung praktischer Beispiele kurz die wichtigsten Faktoren des thematischen Aufbaues, so sind dieselben:

A. die melodische Zeichnung,
B. die Harmoniebewegung,
C. die metrische Konstruktion (der Periodenbau).

Bei dieser Dreiteilung sehe ich bereits von der rhythmischen Gestaltung im kleinen ab, also von der Taktart und der Art der Bewegung innerhalb derselben, auch vom Tempo, aus dem im 1. Bande (S. 143) genügend erörterten Grunde, daß gewöhnlich die einzelnen Variationen gerade durch eine besondere Art der Rhythmisierung, durch Veränderung der Taktart und des Tempo individuellen Charakter annehmen. Selbst die alten Doubles, welche sowohl die Hauptlinien der Melodieführung als die Taktart und das Tempo wahren und selbstverständlich jede Veränderung der Harmoniebewegung und der Periodengliederung peinlich meiden, emanzipieren sich doch wenigstens von dem rhythmischen Detail des Themas. Daß die Variier-Manier der Doubles freilich eine sehr einseitige und nur die allerprimitivste Art der Umgestaltung eines Themas ist, habe ich ebenfalls genügend betont, auch hervorgehoben (I. S. 135), daß eine Möglichkeit der Variierung, nämlich diejenige durch Einschaltungen oder Elisionen, bisher so gut wie gänzlich übersehen ist, obgleich aus ihr zweifellos ästhetische Wirkungen von ganz eigenartigem Werte zu entwickeln sind. Wir können nun ganz allgemein zu der Erkenntnis fortschreiten, daß jedes der drei oben aufgestellten Hauptelemente starke Veränderungen verträgt, vorausgesetzt, daß eine getreuere Konservierung der beiden anderen die Erkennbarkeit des Themas verbürgt. Das heißt also auf die drei Fälle speziell angewandt: erstens, daß die Melodieführung ungestraft sehr starke Abweichungen verträgt, wenn die Harmoniebewegung und der Periodenbau streng gewahrt bleiben; zweitens, daß die Harmoniebewegung weiter ausholen und durch Ausweichung in andere Tonarten verstärkte Wirkungen einführen kann, wenn die melodisch-rhythmische Motivbildung sich streng ans Thema hält und auch der Periodenbau trotz der veränderten Modulation in analoger Weise verläuft und rechtzeitig die Hauptstützpunkte (Schlußwirkungen) erreicht; daß aber drittens nichts im Wege steht, Schlußwirkungen durch Wiederholungen zu bekräftigen oder aber den Gang der thematischen Entwickelung durch Elidierung leichter Formglieder gedrängter zu gestalten, wenn durch Konservierung der melodischen Zeichnung und der Harmoniebewegung dafür gesorgt ist, daß die enge Abhängigkeit der Variation von dem Thema außer allem Zweifel steht. Diese Hauptunterscheidungen lassen aber alle drei noch den Wechsel der Tonart und auch der Taktart völlig frei.

Sowohl die Transposition auf eine andere Tonhöhe als die mit derselben direkt in Parallele zu stellende Verwandlung des geraden Takts in den ungeraden, ja auch die noch so starke Veränderung des Tempos bereiten dem Wiedererkennen des Themas kaum nennenswerte Schwierigkeiten, obgleich sie die ästhetischen Wirkungen einschneidend differenzieren. Behalten wir alle diese Gesichtspunkte im Auge, so werden uns wie die übrigen auch die kanonisch gearbeiteten Nummern der 30 Variationen Bachs in ihrer Gesamtkonstruktion und speziellen Wirkung leicht verständlich werden. Vor allem drängt sich schnell die Erkenntnis auf, daß eigentlich alle der Kategorie A der oben gemachten Dreiteilung angehören (Veränderung der melodischen Zeichnung), daß höchstens B (Veränderung der Harmoniebewegung) noch mit in Frage kommt, besonders für die in der Mollvariante stehenden Variationen (Nr. 15, 21), daß aber durchweg der Periodenbau peinlich genau gewahrt ist, sogar auch in der die Form einer Fughette zeigenden 10. Variation (die darum auch die der Fuge fremde Reprise der beiden Teile hat). Raumrücksichten verbieten die vollständige Aufnahme der in Betracht kommenden Variationen; es genügt für unsern Zweck vollkommen, wenn wir verfolgen, welche Umwandlungen die erste der vier achttaktigen Perioden, aus denen das Thema und sämtliche Variationen sich zusammensetzen, durch die kanonische Bearbeitung erfahren. Ich beschränke mich auch weiter für das Thema auf Notierung der Melodie mit Beischrift der harmonischen Funktionen und für die Variationen auf Notierung der (zwei) kanonisch geführten Stimmen.

Die ersten 8 Takte des Themas lauten:
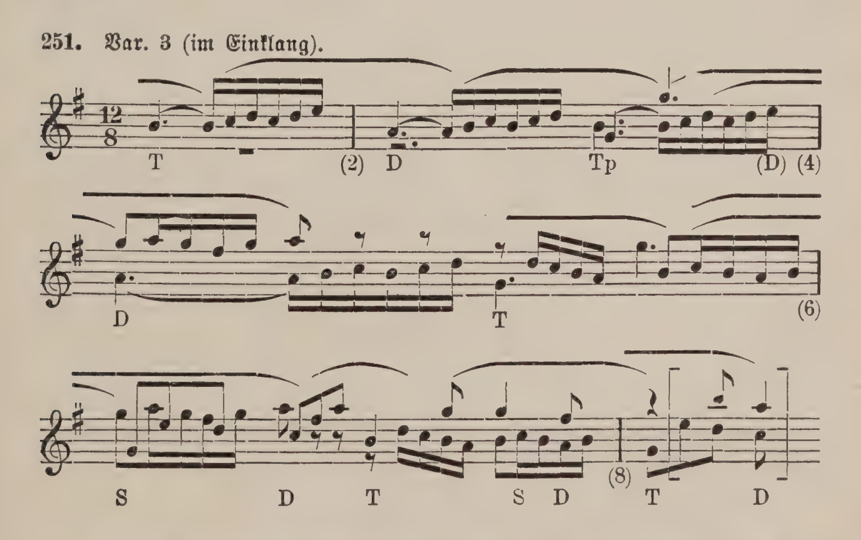


Die beigeschriebene Analyse der harmonischen Funktionen zeigt eine durchaus normale und typische Harmoniebewegung, welche durch die Fortsetzung zwar nicht unerheblich gesteigert wird, doch ohne ihren Charakter zu verleugnen. Die Harmonie der drei weiteren achttaktigen Sätze ist (fortgesetzt mit dem Hauptrhythmus ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥):

T ∴ S | D T | S . . | D . . | T . . | S . . | D $\frac{6\ 5}{4-3}$ | T :‖:
(2) (4) (8)

T . .
= D | T . . | S Sp = ^{0}S | D . . | ^{0}T . . | ^{0}S ^{0}T | ^{0}S D | ^{0}T
(2) (4) (8)
^{0}S
= Sp | T . . | S . . | D . . | T (D) | S . . | D . . | T :||
(2) (4) (8)

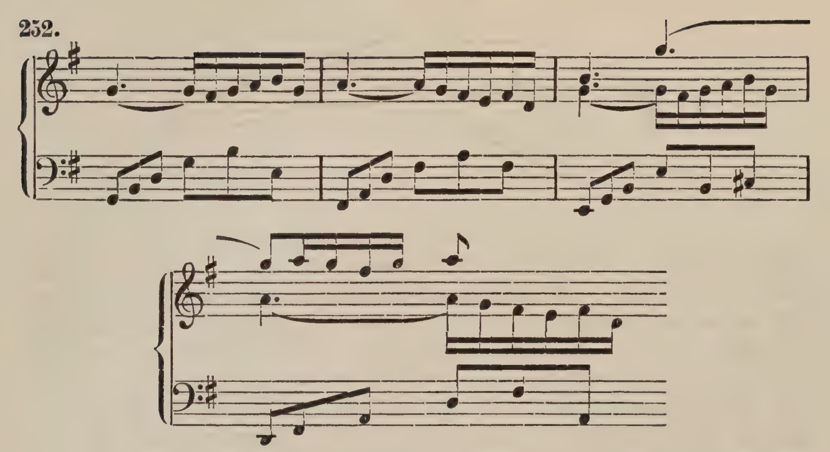
d. h. der zweite Satz moduliert gleich anfangs zur Dominanttonart und schließt in ihr ab; der erste Satz des zweiten Teils (nach der Reprise) wendet sich zunächst zur Haupttonart zurück, macht aber im vierten Takt einen Halbschluß zur Parallele, in welcher der Nachsatz schließt; der vierte Satz tritt sofort zur Haupttonart zurück und bleibt ihr treu. Dieses reiche und doch durchaus aller normalen Formgebung eigene harmonische Leben wahren sämtliche kanonische Variationen bis auf geringfügige Modifikationen (teils Vereinfachungen, teils Bereicherungen der ihre Stelle behaltenden Kadenzen, zum Teil auch nur kleine Verschiebungen einzelner Harmoniewirkungen). Die erste Kanonvariation (im Einklang) setzt an die Stelle des $^3/_4$ Taktes den $^{12}/_8$ Takt, streift also (wie bereits die vorausgehende nicht kanonische aber mit ihrer engen Imitation bereits die strenge kontrapunktische Behandlung vorbereitende Nro. 2 im $^2/_4$ Takt) den Sarabandencharakter ab:

251. Var. 3 (im Einklang).
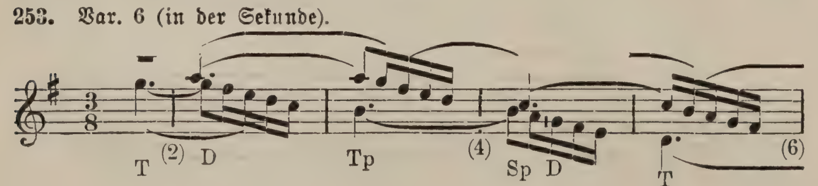


Die Variierung der Melodielinie ist hier bereits eine sehr freie und zwar nicht aus Not, sondern aus freier Wahl. Nichts hätte im Wege gestanden, sogar mit Beibehaltung von Bachs ergänzender Baßstimme die Melodie notengetreu zu umschreiben, z. B.:

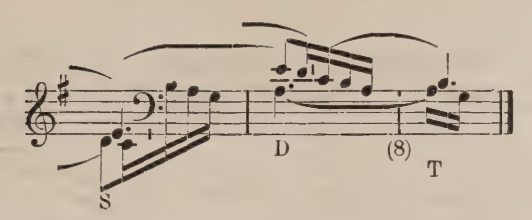
252.



Die kleine Steigerung, welche der Anfang der Melodie mit der Terz statt mit dem Grundton bedeutet, ist offenbar künstlerische Absicht (auch schon in Var. 2); an die Stelle der Wiederholung von Takt 1—2 in der tieferen Oktave als Takt 3—4 tritt damit für die führende Stimme die Möglichkeit stufenweisen Weitergehens (Anfangsnoten der ersten vier Takte: h a g fis, das fis aber mit Vorhalt in die höhere Oktave verlegt). Offenbar geht der Komponist mit solchen leichten Abänderungen einer sonst unausbleiblichen Monotonie aus dem Wege. Es ist sehr belehrend, zu vergleichen, wie Bach gerade die Anfänge der verschiedenen Variationen wechselnd getreuer und freier anlegt, so daß die Originalgestalt des Themas nur von Zeit zu Zeit wieder in Erinnerung gebracht wird. Sehr zu beachten ist auch bei der Vergleichung von Fig. 251 mit 250, wie das Zusammenwirken der beiden kanonischen Stimmen im Nachsatz doch sogar die originale Tonlage des Themas fast getreu reproduziert. Dieser Möglichkeit, die getreue Wiedergabe des Themas nicht sowohl in jeder einzelnen der beiden kanonisch geführten Stimmen, als vielmehr in ihrem Zusammenwirken zu suchen, ist ganz besonderes Gewicht beizulegen. Der Anfang der zweiten Kanonvariation Bachs ist dafür ein sehr schönes noch frappanteres Beispiel. Dieser Kanon in der Sekunde im Abstand nur eines Taktes $^3/_8$ schiebt wechselnd der vorangehenden und der imitierenden Stimme die Hauptnoten des Themas zu:

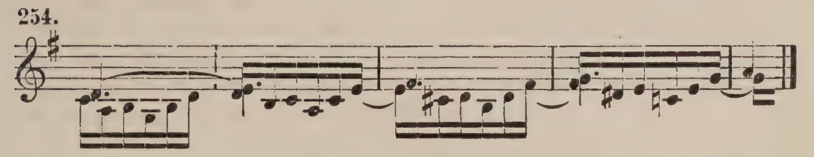
253. Var. 6 (in der Sekunde).





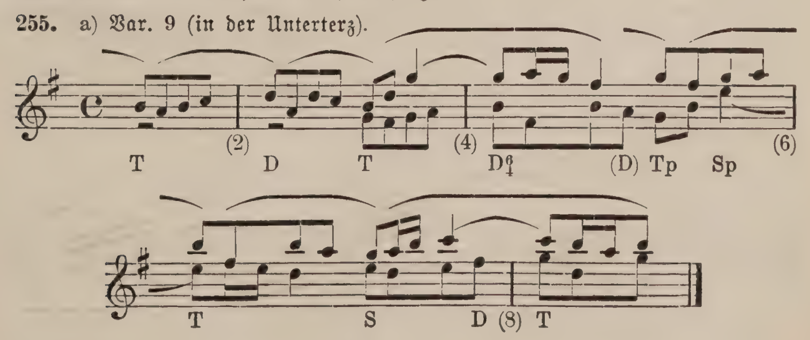
Hier wird dabei sogar die Wiederholung von Takt 1—2 in der tieferen Oktave annähernd wiedergegeben (die ganz getreue Wiedergabe wäre nicht besser); der Nachsatz aber tritt nicht wieder hinauf, sondern setzt die abwärtsschreitende Tendenz fort. Besondere Beachtung beansprucht hier die geistvolle Durchführung der Ligierung (wechselnd Sekunden und Septimen!). Die Harmoniebewegung ist auch hier wieder sehr streng gewahrt, nur im Nachsatz etwas vereinfacht (T S D T statt T D Tp S D T); das (etwas spätere) Eintreten der Sp statt der D̸ im 4. Takt ist kaum eine Abweichung zu nennen. Die Fortsetzung gerade dieser Variation sei aufmerksamem Studium empfohlen; dieselbe zeigt noch mehrmals ein Eintreten der D̸ für die S bezw. Sp, was natürlich eine etwas lebhaftere Färbung giebt, übrigens aber eine dem Schüler längst aus der Harmonielehre geläufige Substitution ist. Wiederholtes Kreuzen der Stimmen besonders im 2. und 4. Satze stellt trotz weitausgreifender Bewegung der Einzelstimmen mehrmals stufenweises Fortschreiten der Haupttöne mit Verteilung an die beiden Stimmen her, auch einmal in der Form der Ueberstülpung (S. 38):

254.

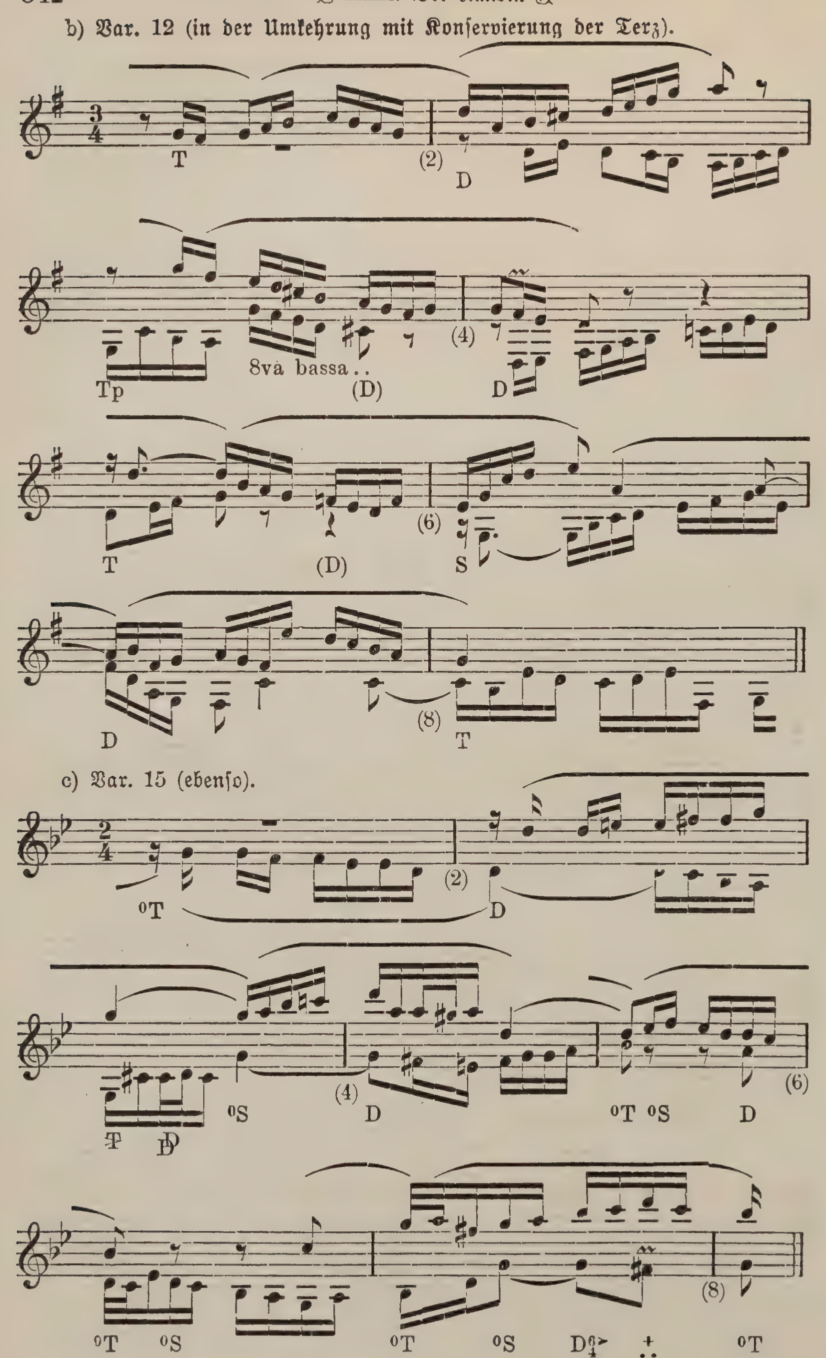


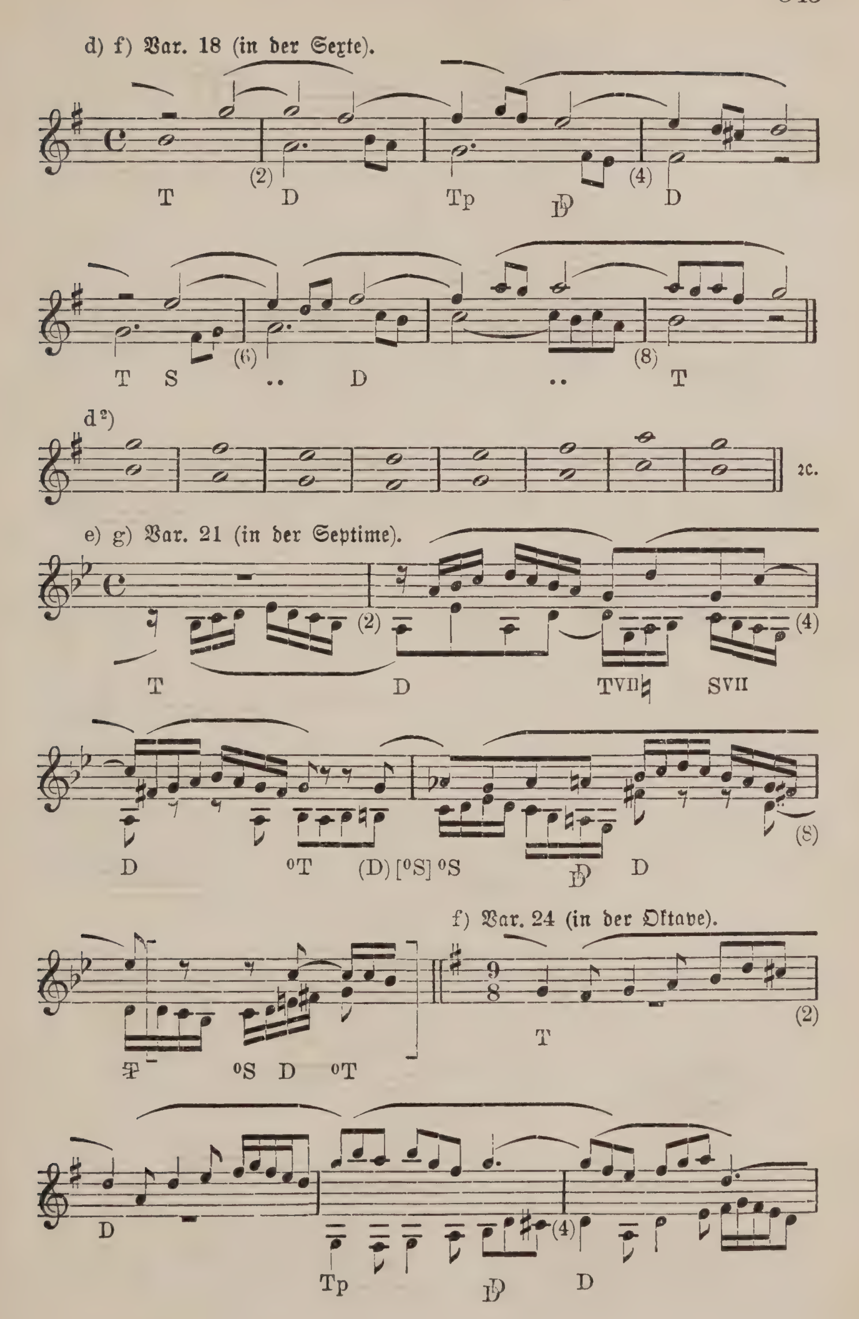
Ich lasse nun die ersten Sätze der sieben anderen Kanon-Variationen der Reihe nach hier folgen:

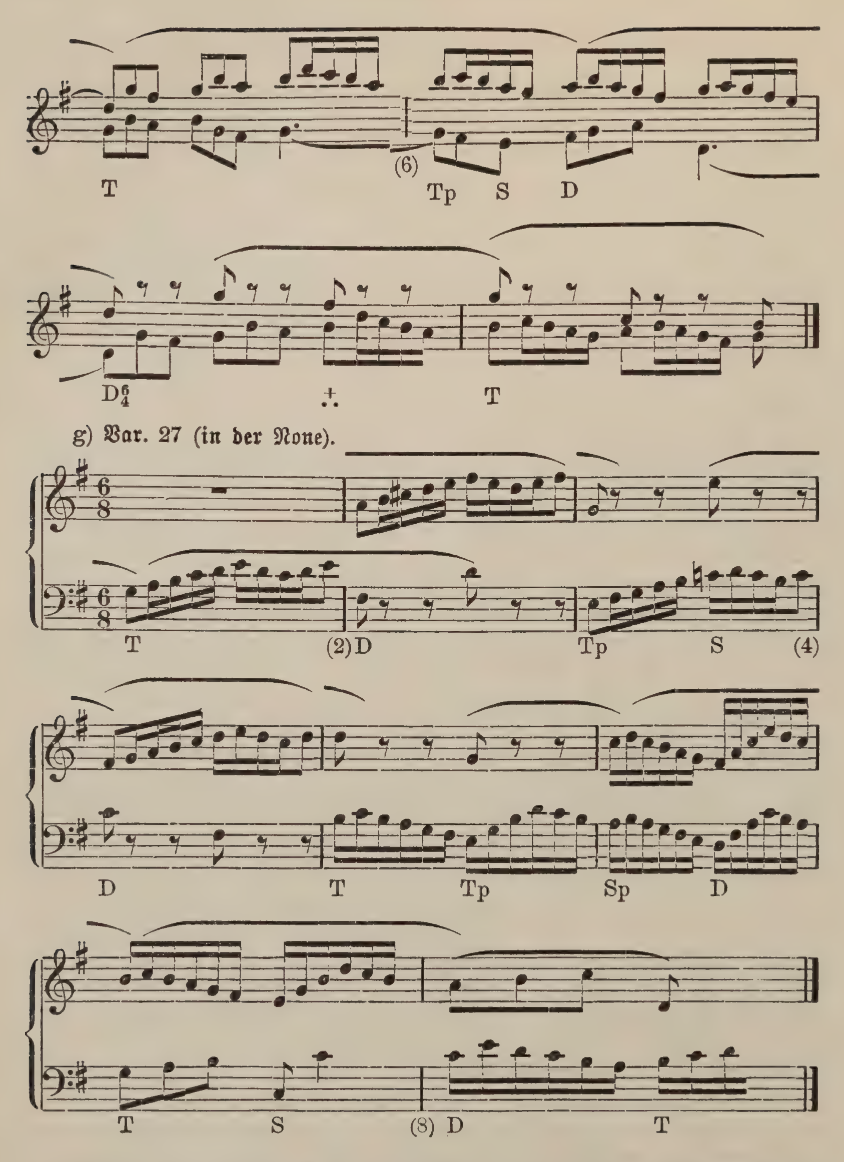
255. a) Var. 9 (in der Unterterz).



b) Var. 12 (in der Umkehrung mit Konservierung der Terz).
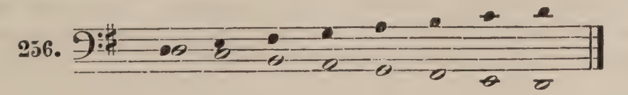



d) f) Var. 18 (in der Sexte).
(2) (4)
T D Tp D D
(6) (8)
T S D T
d²)
2c.
e) g) Var. 21 (in der Septime).
(2) (4)
T D TVII SVII
(8)
D ⁰T (D) [⁰S] ⁰S D D
f) Var. 24 (in der Oktave).
(2)
T
⁰S D ⁰T
(4)
D Tp D



Hier fällt besonders d) der Kanon in der Sexte (Variation 18) durch die Gedrängtheit der Imitation auf, eine echte „Fuga sub minimam“ alter Art, fortgesetzt mit Ligaturen. Vergleicht man sie mit dem Thema, so ergiebt sich, daß von dessen Melodieführung freilich nicht mehr viel übrig geblieben ist; nicht nur die ersten 8 Takte,

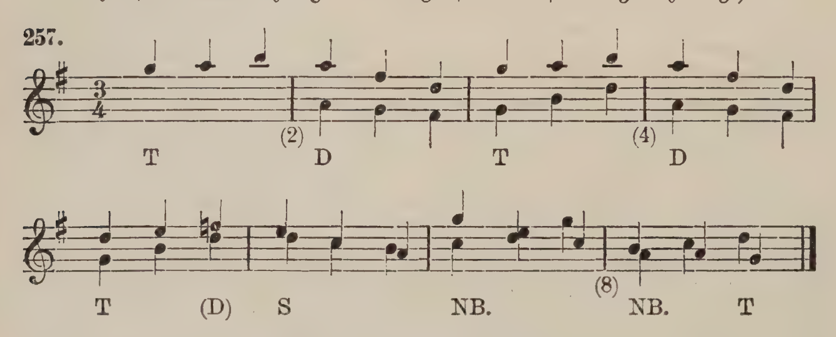
sondern die ganze Variation ist bei näherer Betrachtung eine leichte Auszierung einer im ganzen Taktnoten einhergehenden Melodie in Sexten (vergl. 255 d[2]). Nichtsdestoweniger ist das Thema noch durchfühlbar, freilich in sehr vereinfachter Gestalt. Von der Möglichkeit, die Form der Nachahmung zu wechseln, machen No. 12, 24 und 27 Gebrauch; alle drei wenden aber nur im zweiten Teil die einfache Rollenvertauschung von führender und imitierender Stimme an, und behalten sowohl das Intervall der Nachahmung als auch den Zeitabstand derselben bei. Ich habe bereits betont, daß solche Beschränkung nicht geboten ist, daß vielmehr der Komponist, wenn er nicht wie hier Bach sozusagen ein Pensum absolvieren und Kanons in ganz bestimmten Abständen der Reihe nach vorführen will, vollkommen freie Hand hat, aus einer Art des Kanons in eine andere überzuspringen, nicht nur z. B. aus dem Kanon in der Terz in den in der Sekunde oder aus dem mit einem Takt Zeitabstand in den mit nur einem halben Takt Abstand, sondern auch in irgend eine Form des Kanons in der Umkehrung. Durch das Freihalten solcher Möglichkeiten kann in viel höherem Grade die künstlerische Phantasie wirklich produzierend eingreifen, als wenn ein einmal gewählter Modus unweigerlich durchweg festgehalten werden soll. Ohne produktive Phantasie ist zwar auch da nicht durchzukommen, wenigstens nicht in erquicklicher Weise; es liegt aber gerade in dem Freigeben des Wechsels der Form des Kanons ein auch für die frei imitierende Schreibweise gute Früchte verheißendes Moment. Mag man den Kanon noch so hoch schätzen, an die ganz freie aber mit kontrapunktischem Geiste durchtränkte imitierende Schreibweise reicht er mit seinem Werte nicht heran.

Wenn auch der Schüler bereits in den Kontrapunkt-Schularbeiten sich Erfahrung und Routine in der Ueberwindung der eigenartigen Hemmnisse erworben hat, welche der praktischen Ausführung eines Kanons in bestimmtem Abstande entgegenstehen, so will ich doch wenigstens an einem ganz kurzen Beispiele auch hier andeuten, welcher Art die Manipulationen sind, mit denen man da operieren muß. Sieht meine Darstellung in diesem Falle etwas trocken und handwerksmäßig aus, so ist aber nicht zu vergessen, daß ein großer Teil dessen, was ich hier dem Papier als niedergeschriebene Notierung anzuvertrauen gezwungen bin, um mich überhaupt verständlich zu machen, sich ohne Notierung in der Phantasie abspielt, so daß im praktischen Falle sogleich der erste Versuch der Fixierung die schlimmsten Ecken schon abgeschliffen haben wird. Nehmen wir z. B. an, das Thema der Goldbergschen Variationen sollte auch als Kanon in der Gegenbewegung mit Konservierung der Quinte der Tonart ausgeführt werden, also nach dem Umkehrungsschema:
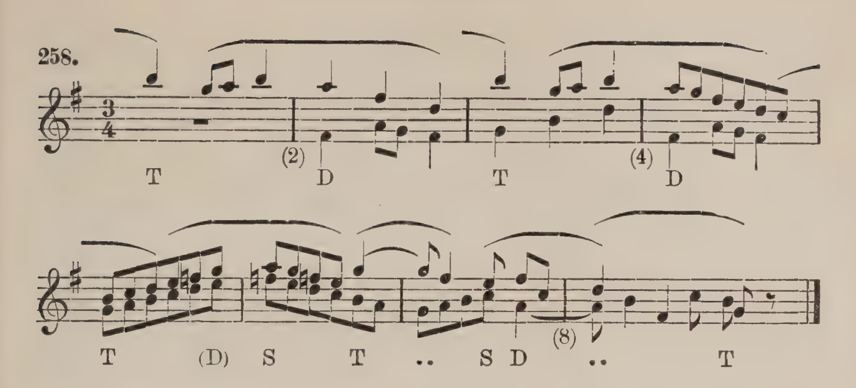
256. 

Wählen wir für einen ersten Kombinationsversuch als Zeitabstand für die Nachahmung einen Takt und als Taktart ³/₄, so gestaltet sich das Urbild des Kanons, wenn wir die Verzierungen des Themas abstreifen, mit allen Unmöglichkeiten und Problemen zunächst etwa so (von der Oktavversetzung der ersten zwei Takte sehe ich ab, da dieselbe dem Umkehrungskanon Extraschwierigkeiten macht und entweder zu starken Kreuzungen oder großen Entfernungen zwingt):
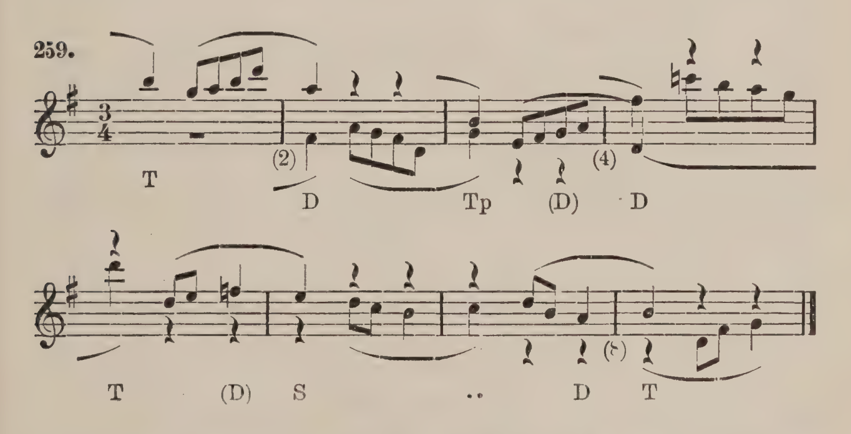
257.



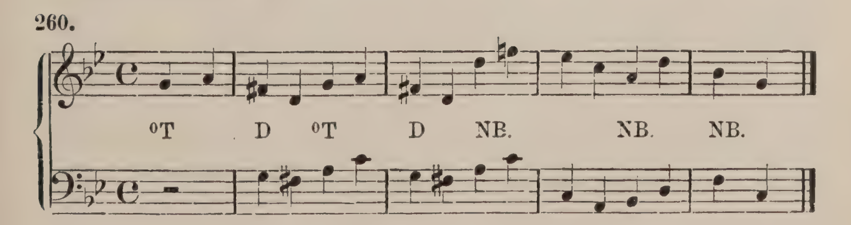
Die Hindernisse sind, wie leicht zu sehen, gar nicht so arg; doch ist freilich mancherlei der Verbesserung bedürftig. Schon das doppelte a im zweiten, besonders aber bei seiner Wiederkehr im vierten Takte (Parallelbewegung in die verdoppelte Quinte der Dominante bei Harmoniewechsel) ist häßlich; die störendsten Ergebnisse sind aber die Sekunden in den letzten drei Takten. Das erste und wichtigste Mittel zur Bekämpfung schlechter Klangwirkungen ist die Herstellung von Sekund-Anschlüssen, wo solche fehlen, da glatt anschließende Töne je nach Befund willig als Durchgänge (leichte oder auch schwere) oder als Vorschläge (Appoggiaturen) aufgefaßt werden; ein zweites hochwichtiges Mittel ist, besonders wo Sekundanschlüsse vorliegen, die Ueberbindung (Ligatur, Punktierung, Synkopierung); auch die Einschaltung einer Pause hilft oft über eine schlimme Stelle hinweg. Selbstverständlich muß aber, was in der einen Stimme zur Ausfeilung gebessert wird, in die andere streng übertragen werden. Der Anfang kann in Ordnung gebracht werden, wenn ein Viertel h vorausgeschickt wird und g und a Achtel werden; dadurch wird nicht nur das doppelte a beseitigt, sondern auch die obzwar leicht durchgehende große Septime g fis. Auch die leere Quinte (g) d im 5. Takt kann durch h ersetzt werden, welches für die Unterstimme im 6. Takt zum f oder fis wird. Für den Rest muß hauptsächlich die Herstellung von Sekundanschlüssen helfen. Vor allen Dingen muß die Dominantwirkung im vorletzten Takte erzwungen werden. Das alles ist erzielt durch eine Ausgestaltung wie diese, die zwar nicht gerade den Stempel genialer Erfindung trägt, aber immerhin eine Lösung der Aufgabe vorstellt:
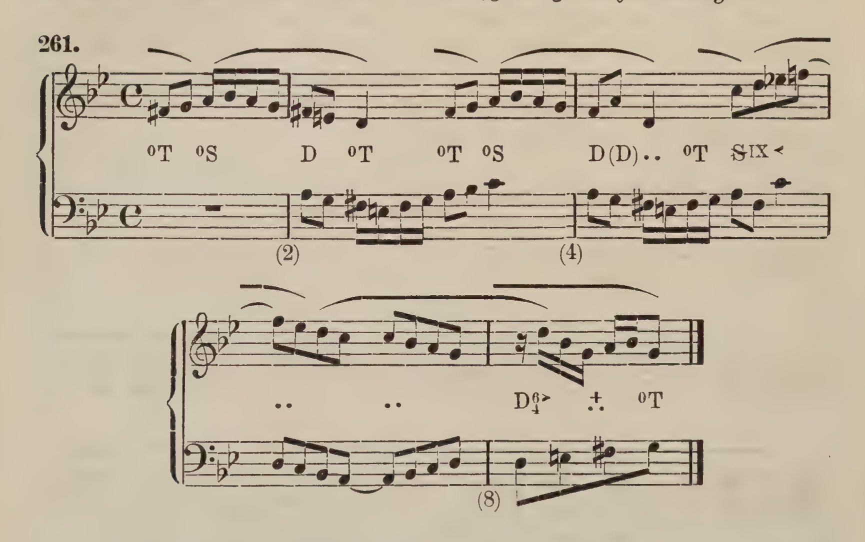


Durch reichlichere Einführung von Pausen nach Art des mittelalterlichen Hoquet kann aber diese Lösung zu einer das Thema an die beiden Stimmen verteilenden mit Leichtigkeit umgestaltet werden und zwar nun auch mit Berücksichtigung der Oktavwiederholung der ersten Takte:



Legen wir eine ähnliche einfache Form des Themas im geraden Takt einem Umkehrungskanon mit Konservierung des Grundtons mit 2 Viertel Abstand zu Grunde, also etwa diese (in der Mollvariante):



so sind die Schwierigkeiten nun scheinbar größer (wiederum besonders in den letzten Takten). Es bedarf nur der Herstellung glatter Anschlüsse und einiger Appoggiaturen, welche in der Nachahmung zu Hauptnoten werden, um auch diese Aufgabe glatt zu erledigen:

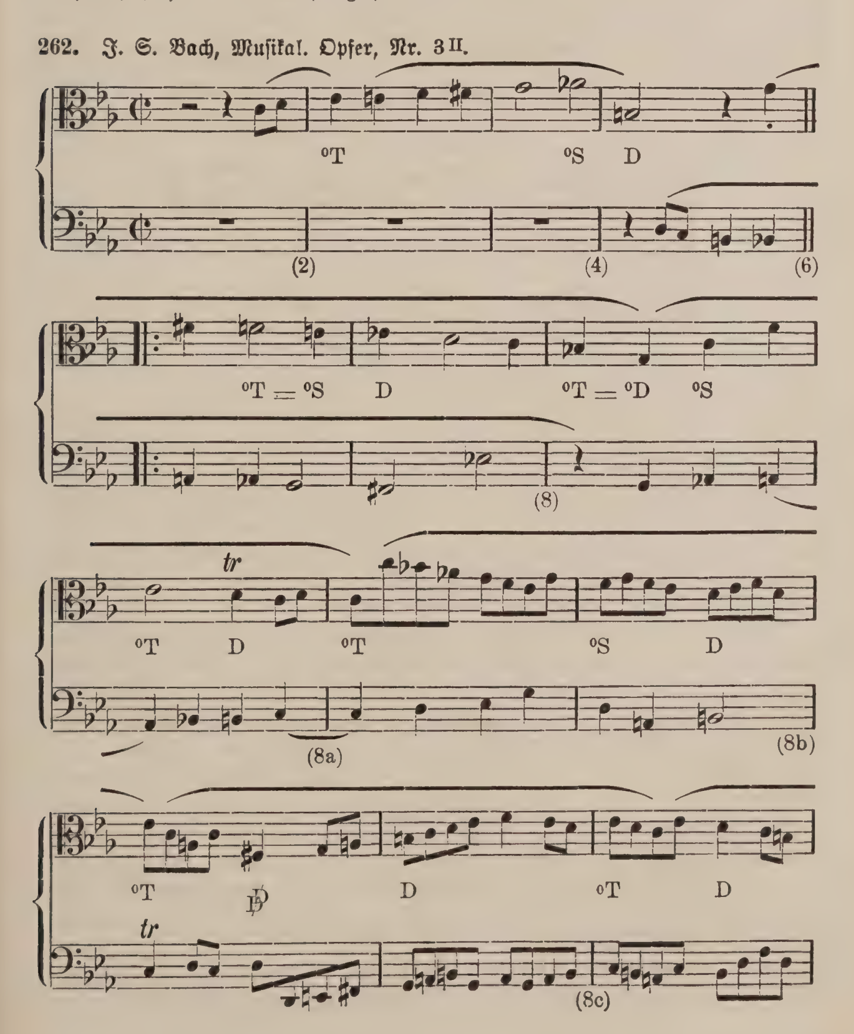


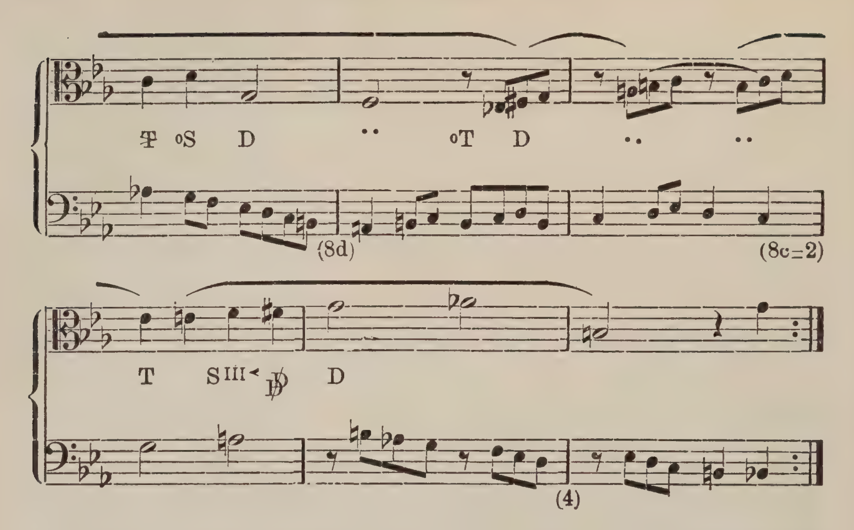
Mit derselben Leichtigkeit sind alle anderen Kanonformen in beliebigem Abstande durchführbar, besonders wenn man etwaige sich darbietende Gelegenheiten, das Thema an die beiden Stimmen zu verteilen, benützt, was immer eine wesentliche Erleichterung der Arbeit gewährt. Es sei aber nochmals nachdrücklichst auch auf die nicht streng kanonischen aber imitierend gesetzten anderen Nummern der Goldbergschen Variationen hingewiesen; das ganze Werk ist in höchstem Grade instruktiv und anregend.

Von den Kanons in Bachs Musikalischem Opfer gehört eigentlich keiner an diese Stelle. Die dreistimmige Fuga canonica ist eine richtige Fuge, in welcher aber die beiden Oberstimmen so eingerichtet sind, daß sie einen strengen Kanon in der Oberquinte bilden; Bach notiert sie deshalb nur zweistimmig mit Einsatzzeichen für die dritte (obere) Stimme. Daß im Anfang eine kontrapunktierende Baßstimme mitgeht, widerspricht ja eigentlich den Regeln der Fugenarbeit; dadurch, daß zum Schluß der Baß das Thema nimmt, während die Oberstimme den letzten Kontrapunkt der Mittelstimme zu demselben nachahmt (wodurch sich ein Beispiel der Anwendung des strengen Kontrapunkts in der Duodezime ergiebt), legitimiert sich derselbe wenigstens nachträglich als gleichberechtigter Faktor. Von den acht kleinen Kanons, welche No. 3 des Werks bilden, führen nur der zweite, dritte und vierte das Thema selbst kanonisch und zwar der zweite

als „Spiegelkanon“ mit zwei Takten Abstand zwischen Alt und Baß, der dritte als Quadrupelkanon mit 7 Takten Abstand in viererlei Oktavlagen (für Streichquartett, beginnend mit G, g, g[1] und g[2]), der vierte als „Krebskanon“ zwischen Diskant und Tenor. Dieselben sind also nicht eigentlich Variationen des Cantus firmus, sondern haben eine beträchtlich größere Länge als derselbe; der vierfache Kanon bringt das Thema sogar während der Dauer der Notierung viermal komplett. Der Spiegelkanon, der noch am ehesten eine Art Variation vorstellt, sieht in der Lösung so aus:

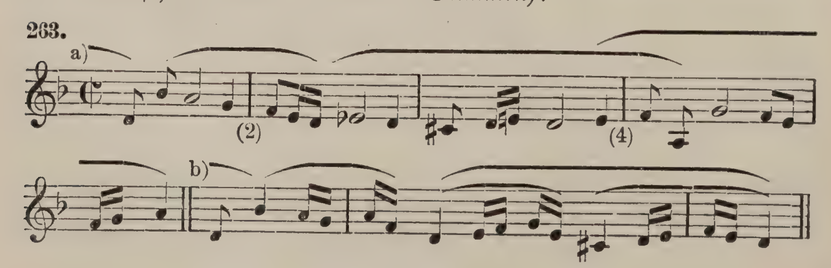
262. J. S. Bach, Musikal. Opfer, Nr. 3 II.
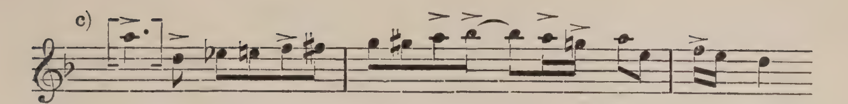




Die übrigen Nummern aber (1., 5., 6., 7., 8.) sind vielmehr Kanons zu einem Cantus firmus, den allerdings No. 7 und 8 stark verbrämen, aber nicht zufolge des Zwangs der kanonischen Technik.

Wiederum eine ganz andere Bewandtnis hat es mit den Kanons der „Kunst der Fuge“. Wie ich in meinen Analysen des Werks ausführlich nachgewiesen (Katechismus der Fugenkomposition III), sind dieselben (No. 14—17 meiner Ausgabe) sämtlich fugenartig gearbeitet, d. h. sie kommen immer wieder auf das Hauptthema des ganzen Werks in einer speziell dem betreffenden Kanon eigenen Verkleidung zurück, führen aber überall da, wo die imitierende Stimme nur mehr einen Kontrapunkt zu dem eigentlichen Gegensatze desselben nachzuahmen hat, eine stärker veränderte, schwer erkennbare Verkleidung des Themas ein. Insofern ist ein solcher Kanon eine ganze Kollektion verschiedener Variierungen des Themas, so besonders Nr. 17, der Kanon in der Umkehrung und Verlängerung, dessen Oberstimme die folgenden Einkleidungen des Hauptthemas (Fig. 89 c) nach einander bringt, welche die Unterstimme in der Umkehrung und Verlängerung nachahmt (der zweite Teil wiederholt dann wie in den übrigen Nummern das Ganze mit vertauschten Rollen der beiden Stimmen):





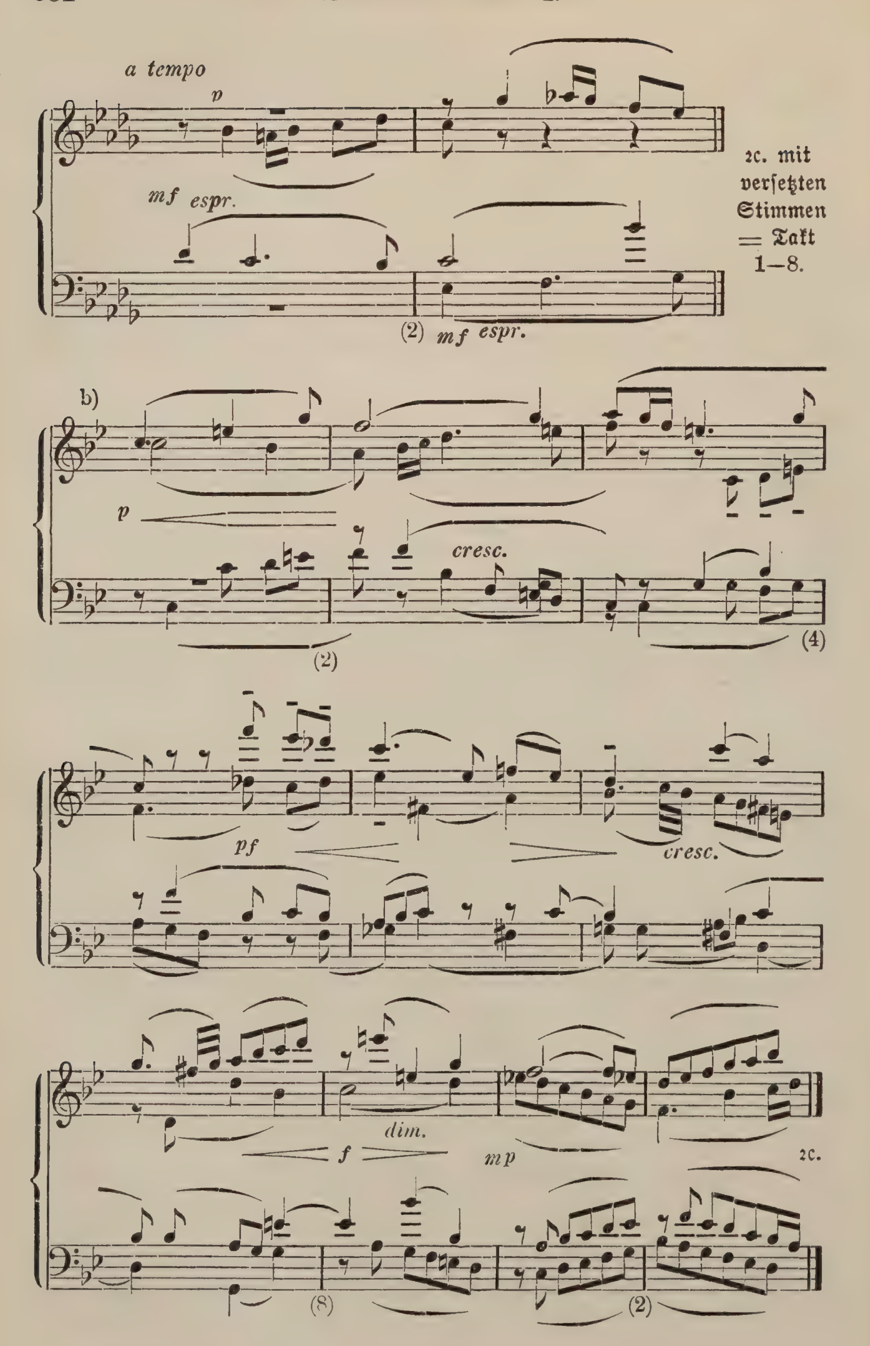
Wahrscheinlich verbergen sich in den scheinbar freien Führungen sogar einige weitere, noch schwerer erkennbare Verkleidungen des Themas.

Bei der Seltenheit von Beispielen streng kanonischer Variationen sei mir gestattet, auch noch zwei Bruchstücke eines Doppelkanons eigener Komposition einzufügen, die der sechsten meiner Quartettvariationen über ein Thema von Beethoven (Bagatelle op. 119, XI) entnommen sind:

264.

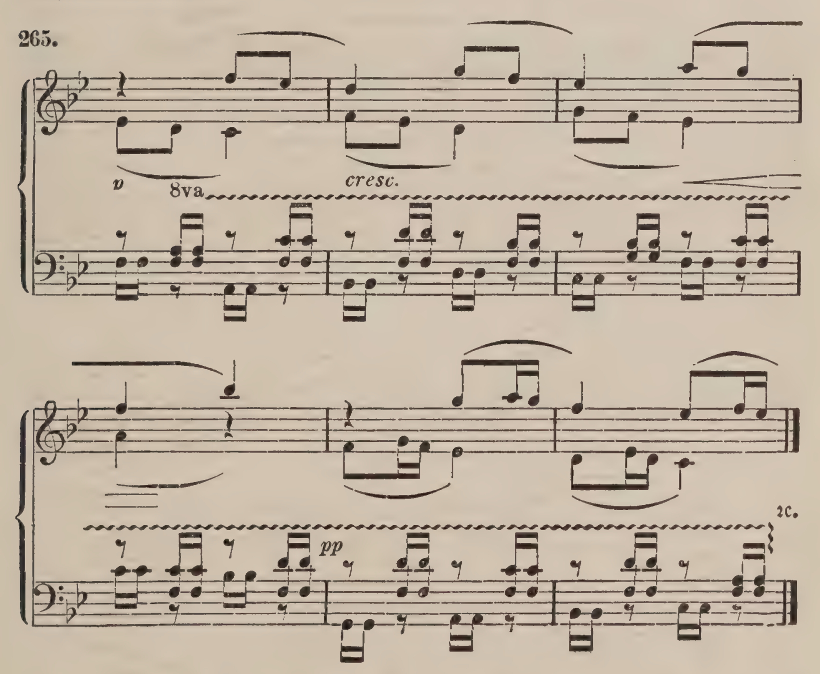
a)

mf espr. *mf espr.* *p* (2) (4 *cresc.* *dim.* *dim. e rit.* *dim.* (8)


a tempo
p
mf espr.
(2)
mf espr.
ꝛc. mit versetzten Stimmen = Takt 1–8.
b)
p
cresc.
(2)
(4)
pf
cresc.
f
dim.
mp
ꝛc.
(8)
(2)

Die beiden Kanons (1. und 2. Violine, Cello und Bratsche) sind gleicher Art, nämlich Umkehrungskanons mit Konservierung der Septime der Tonart. Wie leicht zu erkennen, habe ich von dem Erleichterungsmittel wechselnden Pausierens der Stimmen gelegentlich Gebrauch gemacht. Solches Pausieren hat aber auch seinen positiven Wert, da es den Satz durchsichtig erhält und die imitierten Motive deutlich heraustreten läßt. Auch die direkt vorausgehende Variation ist kanonisch zwischen 1. und 2. Violine, aber durch fortgesetzten Wechsel der Stimmen sehr leicht geartet sowohl im Charakter als auch bezüglich der Fesseln für die Arbeit; der Kanon springt im zweiten Teil aus der Oktave in die None um. Ein paar Takte des zweiten Teils mögen hier stehen:

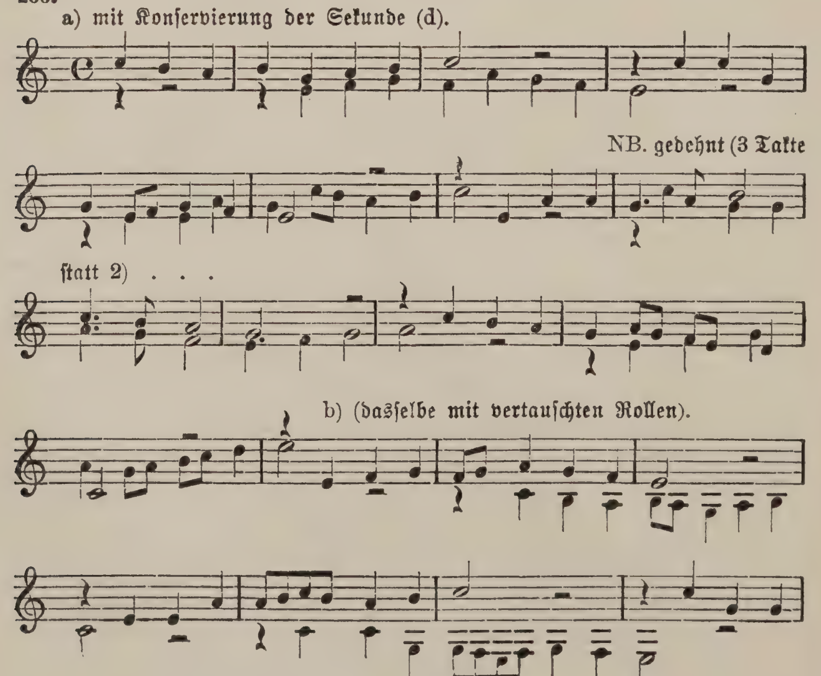
265.

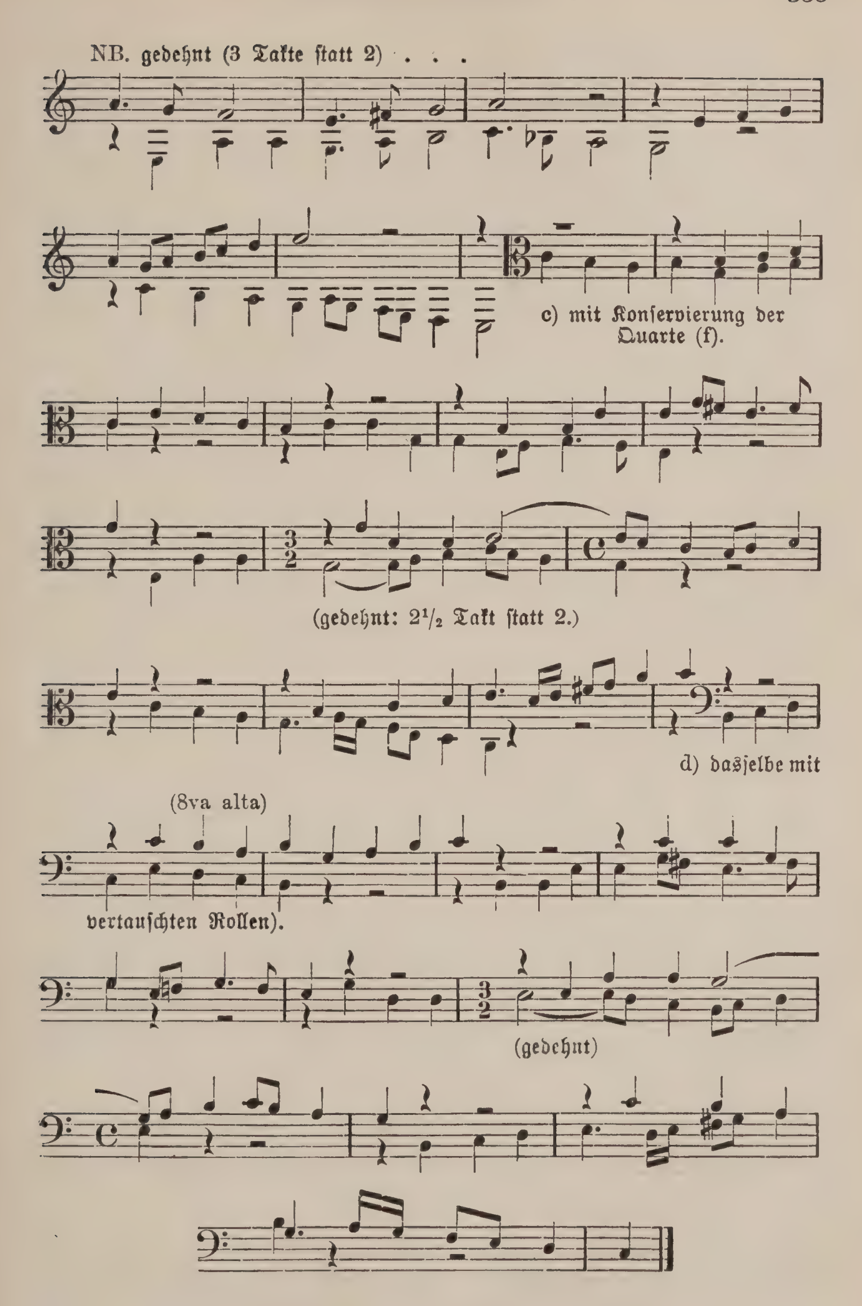


Zu den Variationenkanons muß auch No. 5 der Bachschen Kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her" (für Orgel) gezählt werden (die anderen Nummern gehen unsern nächsten Paragraphen an), welche denselben Choral zusammenhängend in viererlei Formen des Umkehrungskanons bringt. Bachs Beischriften „alla Sexta", „alla Terza", „alla Secunda" und „alla Nona" sind natürlich in der bekannten Weise im Anschluß an die herkömmliche Lehre irrig und nichtssagend. In Wirklichkeit haben wir darin vor uns zwei Formen des Umkehrungs-

kanons mit Konservierung der Sekunde der Tonart („alla Sexta“ und „alla Terza“) und zwei desgleichen mit Konservierung der Quarte der Tonart („alla Secunda“ und „alla Nona“); in beiden Paaren ist die zweite Form nur eine Art Umkehrung der ersten. Es ist eine leicht zu machende Beobachtung, deren restlose Erklärung aber schwer ist, daß Kanons, deren imitierende Stimme die Umkehrung der vorangehenden ist, die Rollenvertauschung zulassen, daß die eigentlich nachfolgende Stimme vorangeht. Bachs Arbeit mag das des näheren belegen; die Erfahrung ist aber eine allgemeine, die sich mir hunderte von Malen beim Improvisieren von Kanons beim Musikdiktat ergeben hat. Natürlich ist es ein exzeptioneller Fall, daß eine Choralmelodie so willig kanonische Führung im Abstande eines Taktes eingeht, ohne stärkere Nachhilfe durch die oben angedeuteten Mittel zu benötigen. Sie ist denn auch die einzige, die wir in solcher Bearbeitung von Bach haben. Um Raum zu sparen, lasse ich die freien Stimmen weg. Bach hat für die erste und zweite Form einen in Achteln gehenden Baß, für die dritte und vierte eine in Sechzehnteln laufende Oberstimme und noch obendrein eine gelegentlich ergänzend eingreifende vierte Stimme (Alt) zugesetzt; die kurze Coda über dem tiefen Schluß-C entwickelt sogar fünf Manualstimmen, die sämtlich Motive des Chorals in allerlei Mensur (in Vierteln, Achteln und Sechzehnteln) zu einer hübschen Engführung ineinander schachteln. Die vier Kanons sind:

266.




NB. gedehnt (3 Takte statt 2) . . .
c) mit Konservierung der Quarte (f).
(gedehnt: 2½ Takt statt 2.)
d) dasselbe mit
(8va alta)
vertauschten Rollen).
(gedehnt)

Die Dehnungen sind nur im 1. und 2. Kanon nötig; im 3. und 4. sind sie nur der Konsequenz wegen ebenfalls gemacht.

Drei schöne Beispiele kanonischer Führung von Choralmelodien durch zwei Stimmen in engem Abstande mit frei (doch imitatorisch) kontrapunktierenden drei weiteren Stimmen enthalten Haslers „Psalmen und christliche Gesänge" (1607), nämlich Nr. 13 „Wir glauben all an einen Gott" 3. Teil, Nr. 29 „Ach Gott vom Himmel sieh darein" 7. Teil und Nr. 40 „Aus tiefer Not" 6. Teil. Das ganze Werk ist a cappella für Singstimmen geschrieben und mit Ausnahme der drei Kanons nur vierstimmig. Der Anfang von Nr. 29 mag hier Platz finden:

267. H. L. Hasler, „Ach Gott vom Himmel sieh darein", 7. Teil (1607).

Wir stellen nun zur Nutzbarmachung der Ergebnisse unserer letzten Betrachtungen die

Vierundzwanzigste Aufgabe,

die Ausarbeitung kanonischer Variationen. Die Lösung dieser Aufgabe kann in der nachträglichen Einstellung solcher Variationen in die Lösungen der fünften Aufgabe (Bd. 1, S. 169) bestehen; natürlich steht aber nichts im Wege, ein ganz neues Variationenwerk, etwa nach dem Muster der Goldbergschen Variationen, ganz oder überwiegend auf kanonische Bearbeitung anzulegen. Doch sei für die Anlage nicht ein schematisches Verfahren empfohlen, das die einzelnen Abstände (Einklang, Sekunde, Terz 2c.) und sonstige Kombinationen (Umkehrung, Verlängerung) in vorher bedachter Reihenfolge absolviert; vielmehr gelte wieder als oberstes Prinzip die Kontrastierung der einzelnen Nummern, also ihre zielbewußte Anordnung nach dem Charakter, so daß nicht die Gefahr der Monotonie durch direkte Folge einer Reihe von Nummern ähnlicher Faktur entsteht. Selbstverständlich sind alle Mittel der Kontrastierung hier freigegeben, also auch Verschiedenheit der Taktart, des Tempos und der Tonart.

§ 3. Der Kanon mit Cantus firmus.

Einer ganz anderen Aufgabe steht der Komponist gegenüber, wenn der Kanon nicht selbst den Inhalt eines Themas wiedergeben soll, sondern vielmehr als Form der Begleitung eines durch eine besondere Stimme vorgetragenen Themas (Cantus firmus) auftritt. Gewöhnlich geht ein solcher Cantus firmus in gleichen längeren Noten einher, so besonders wenn es sich um kanonische Begleitung eines Chorals handelt. Dabei ist der Zwang, den harmonischen Sinn des Chorals zu wahren, kein absoluter. Im Gegenteil, man hat sich gewöhnt, in der mannigfachen harmonischen Deutung der durch den Gang in langen gleichen Noten genügend gefestigten Choralmelodie einen besonderen Reiz zu finden und besonders die einzelnen Zeilenschlüsse zu Modulationen in verschiedene Tonarten zu benutzen. Da für die motivische Gestaltung eines Kanons zum Choral zunächst keinerlei Vorausbestimmung existiert, so hat die Phantasie völlig freie Bahn, nur muß sie die Töne des Cantus respektieren und bedeutsam heraustreten lassen. Eine Gefahr, daß der Cantus firmus durch den Kanon erdrückt würde, ist im allgemeinen nicht anzunehmen, eben wegen seiner langen Noten. Schreibt man für Orgel, so wird man allerdings gut thun, den Cantus firmus auf ein besonderes Klavier (bezw. ins Pedal) zu verweisen, oder ihn so zu isolieren, daß nicht die kanonischen Stimmen seine Töne zu häufig durchlaufen. Auf dem Klavier ist auch

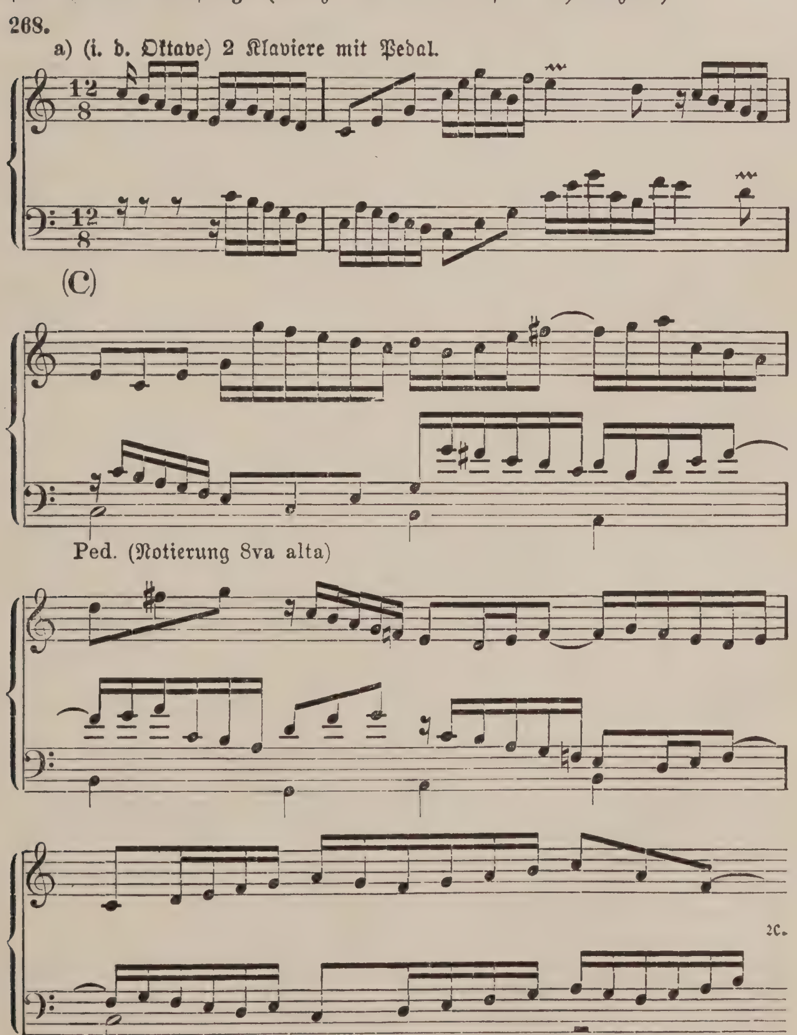
diese Vorsicht nicht nötig, da die Töne des Chorals durch verstärkten Anschlag jederzeit genügend herausgehoben werden können. Schreibt man für ein Ensemble von Instrumenten oder für Singstimmen, so versteht es sich von selbst, daß der Cantus firmus einer besonderen Stimme zufällt. Auch sei die Möglichkeit nicht übersehen, den Choralkanon für eine Singstimme (Choral) mit Instrumentalbegleitung (Kanon) zu bestimmen.

Für den Kanon zu einem als Cantus in schlichten Werten gehenden Kirchenliede ist das obengenannte Werk Bachs (über „Vom Himmel hoch") der schönste Beleg, ein förmliches Lehrbuch. Wenn dasselbe auch bei weitem nicht alle Möglichkeiten erschöpft (wovon ja angesichts der unerschöpflichen Fülle der verschiedenen Arten von Kanons keine Rede sein kann), so giebt es doch eine Anzahl Spezimina, nach Analogie von denen andere leicht entworfen werden können. Alle vier Nummern (die fünfte [letzte] ist die in Fig. 266 im Auszug notierte) schicken der ersten Choralzeile einige Takte Kanon voraus, sodaß der Eintritt des Cantus firmus als etwas neu hinzukommendes eine starke Wirkung macht. Nr. 1 und 2 sind nur dreistimmig, legen den Cantus firmus ins Pedal (als Baß) und disponieren für die kanonisch geführten beiden Oberstimmen zwei Klaviere, sind also reine Trios. Nr. 3 und 4 sind vierstimmig und führen eine frei ergänzende Mittelstimme (Alt) ein. Nr. 3 giebt den Cantus firmus dem Sopran und verlegt die ergänzende Altstimme mit ihm auf dasselbe Klavier; Nr. 4 giebt den Cantus dem Pedal (Baß) und gesellt die freie Stimme der tieferen der beiden kanonisch geführten (linke Hand). In Nr. 2 und 3 deutet der Anfang des Kanons (in kürzeren Werten) den Anfang der Choralmelodie an; in Nr. 1 und 4 ist eine solche Beziehung nicht nachweisbar. So nahe es gewiß liegt, auch die Motive des Kanons aus dem Choral abzuleiten, so liegt doch andererseits zweifellos ein besonderer Wert darin, daß die den Cantus firmus umrankenden Stimmen ein selbständiges Leben entwickeln und ihre besondere Physiognomie haben. Jedenfalls hat im letzteren Falle die Phantasie mehr freies Spiel; das Anpassen des Inhalts des Kanons an das Anfangsmotiv jeder neuen Choralzeile giebt der Arbeit etwas an die alte Praxis des Ricercar im 16. Jahrhundert erinnerndes und bedeutet auf alle Fälle eine stärkere Mechanisierung der Arbeit. Also bestimmte Vorschriften giebt es da nicht; die Wahl der einen oder der anderen Manier ergiebt aber natürlich verschiedene Typen der Choralvariationen. Von den vier Kanons Bachs zum Choral ist der erste ein Kanon in der Unteroktave im Abstande eines Takts $^{12}/_{8}$, der zweite ein Kanon in der Unterquinte im Abstande eines halben Takts $^{4}/_{4}$, der dritte ein Kanon in der Oberseptime mit gleichem Abstande, der vierte ein Kanon in der Unteroktave in der Verlängerung (Viertel statt Achtel) mit gleichzeitigem Beginn beider Stimmen (nur ein Achtel Auftakt in der ersten Stimme). Natürlich müssen wir uns auch hier
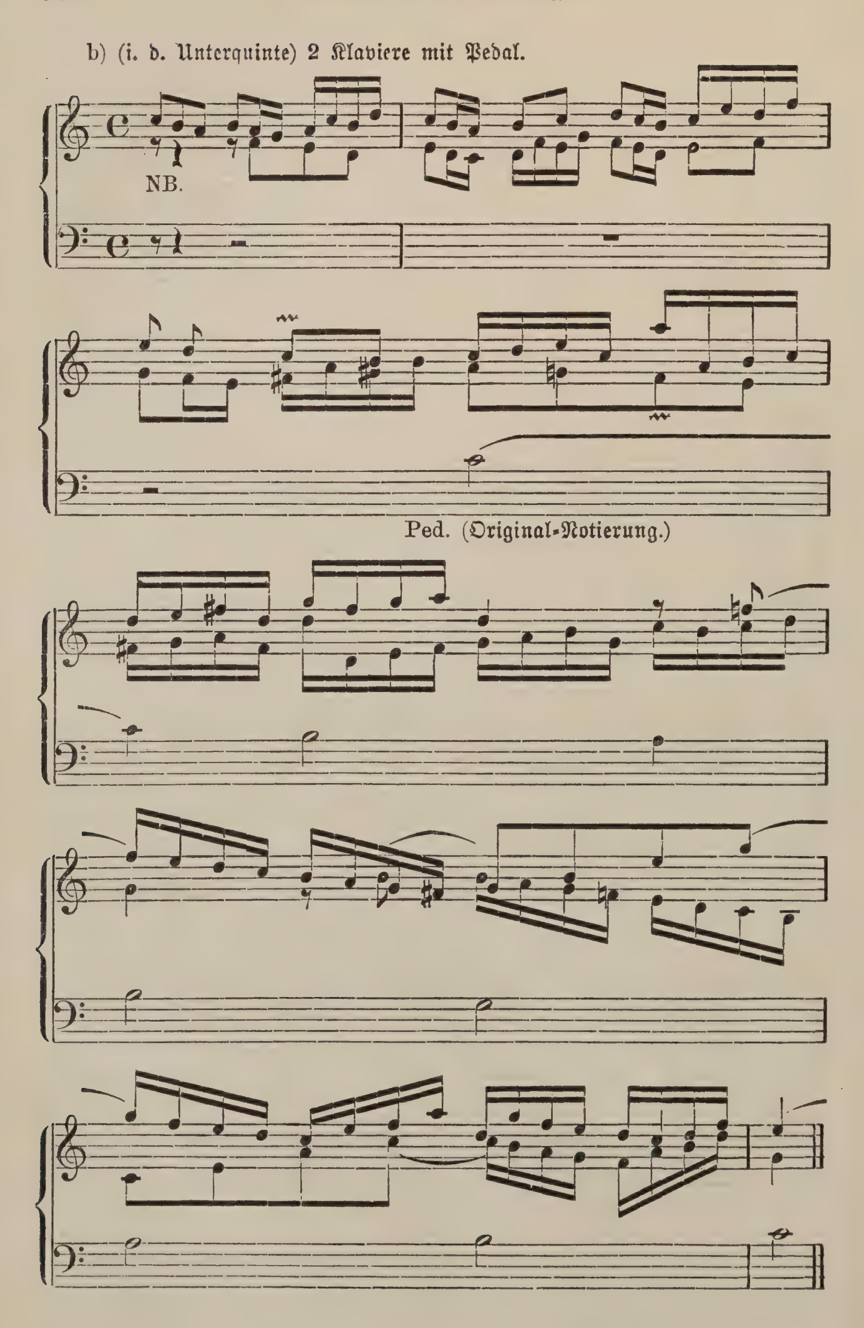
wieder mit ein paar kurzen Bruchstücken begnügen, die aber ausreichen, einen Begriff von der Anlage zu geben. Die Unterbrechungen zwischen den einzelnen Choralzeilen des Cantus firmus betragen in den ersten drei Nummern nicht mehr als 1—2 Takte, in Nr. 4 aber sechs, ja sieben Takte. Auch hierfür giebt es bestimmte Normen nicht; doch ist es jedenfalls zu empfehlen, durch zeitweiliges Verstummen des Cantus firmus dem Kanon erhöhtes Interesse zu verleihen und auch die Wirkung der Wiedereinsätze des Cantus firmus aufzufrischen. Hier sind die vier Anfänge (bis zu Ende der ersten Choralzeile):

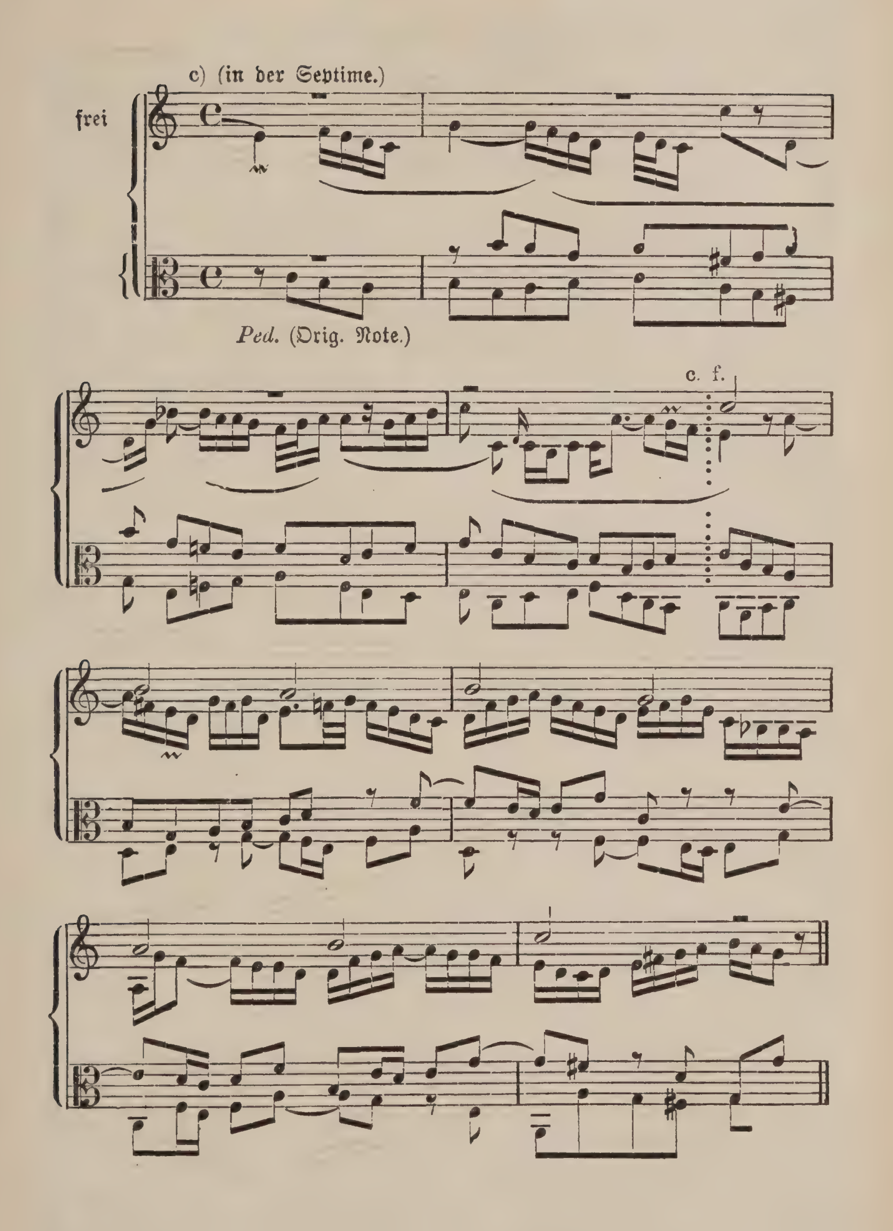
268.
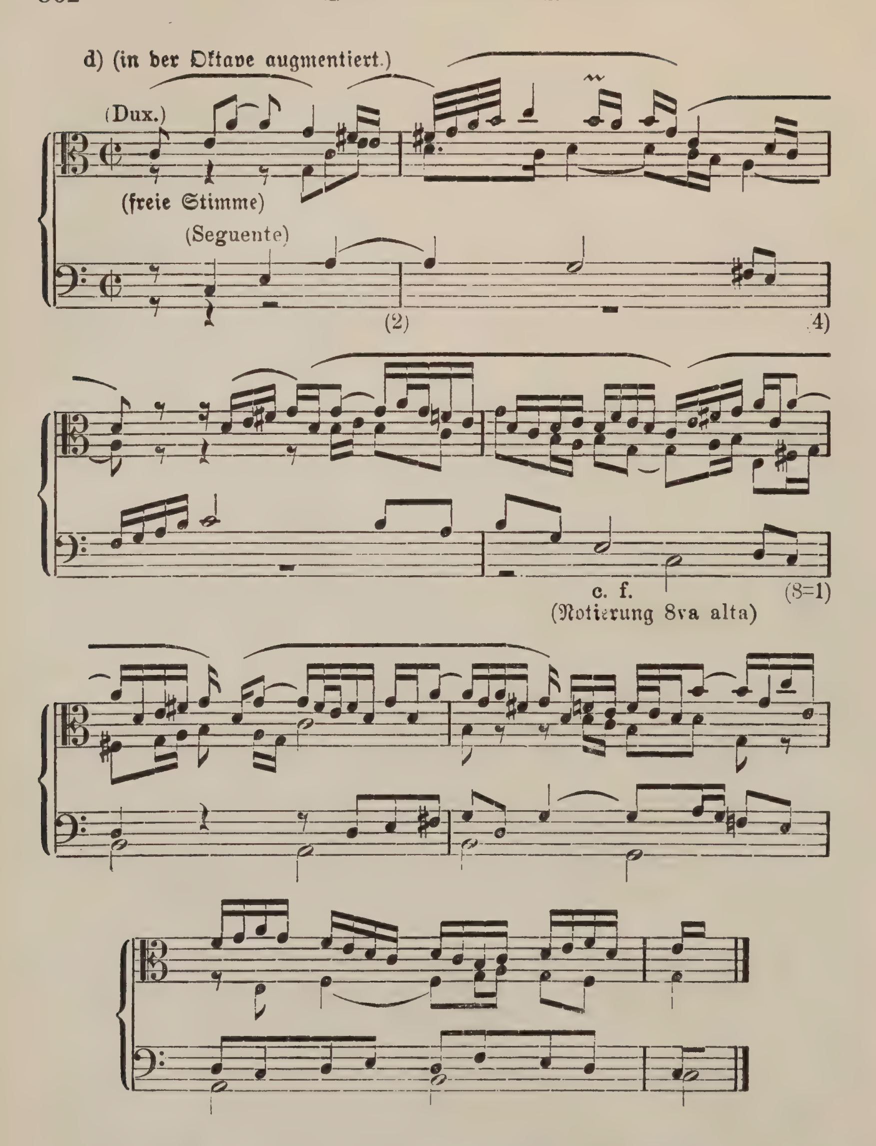
a) (i. d. Oktave) 2 Klaviere mit Pedal.



b) (i. d. Unterquinte) 2 Klaviere mit Pedal.
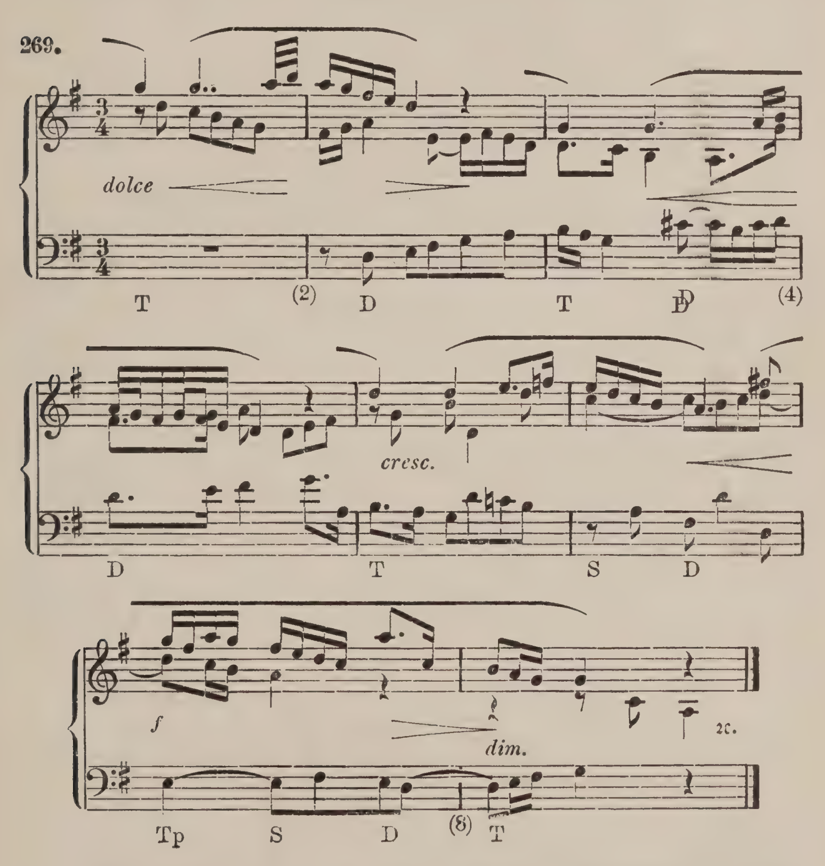



c) (in der Septime.)
frei
Ped. (Orig. Note.)
c. f.



Natürlich sind Arbeiten dieser Art nicht auf den Choral angewiesen; vielmehr kann als Cantus firmus ebensogut jedes Volkslied oder ein beliebiges kerniges selbsterfundenes Thema genommen werden. Es ist also auch nicht ausgeschlossen, daß ein Variationenwerk neben Kanons, die durch die imitierenden Stimmen das Thema selbst repräsentieren, auch solche stellt, in denen eine Stimme das Thema getreu

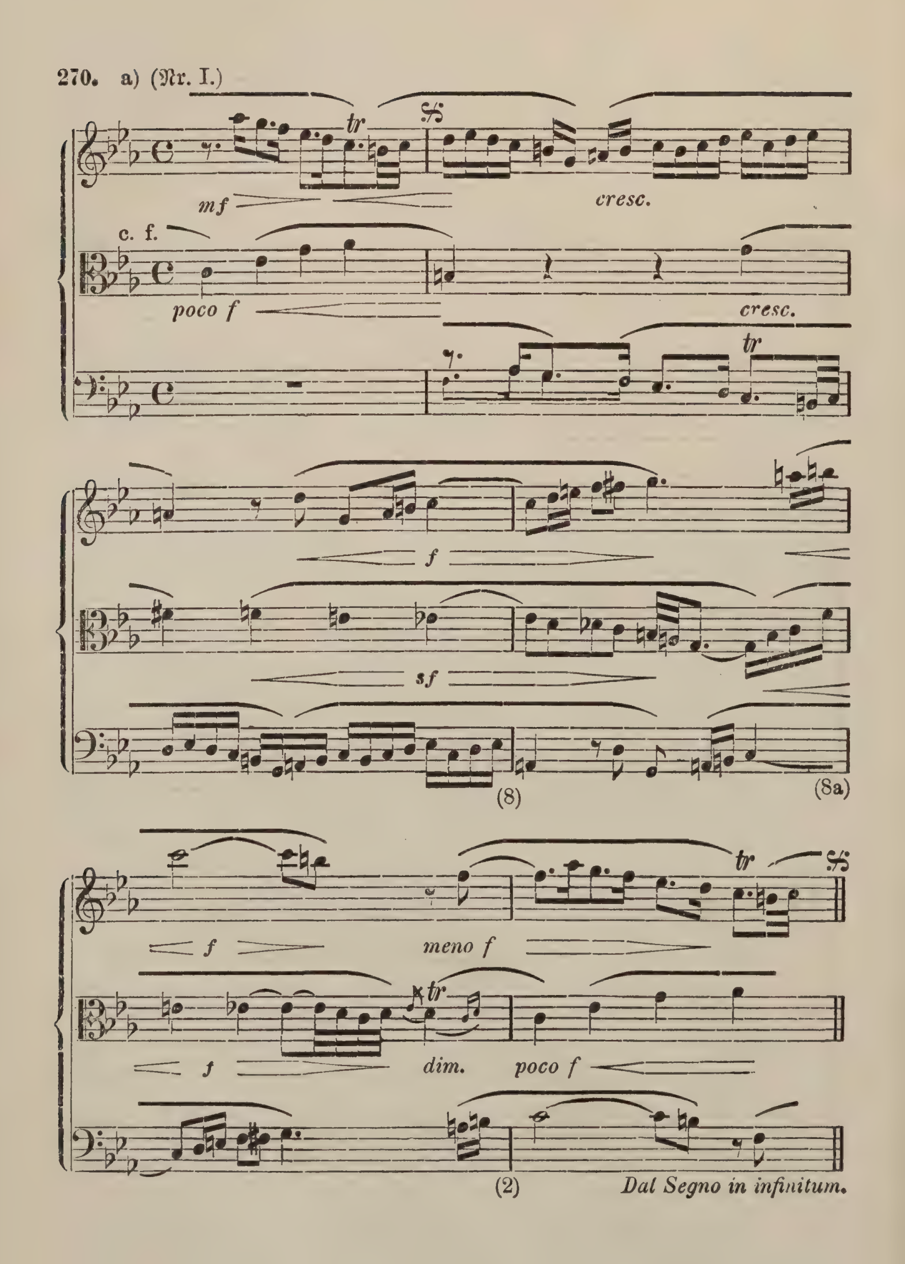
oder vereinfacht vorträgt und ein paar andere zu demselben einen Kanon irgend welcher Art bilden. Z. B. würde ein Kanon in der Umkehrung mit Konservierung der Terz im Abstand eines Takts zu dem getreu als Cantus firmus vorgetragenen Thema der Goldbergschen Variationen so anheben können:

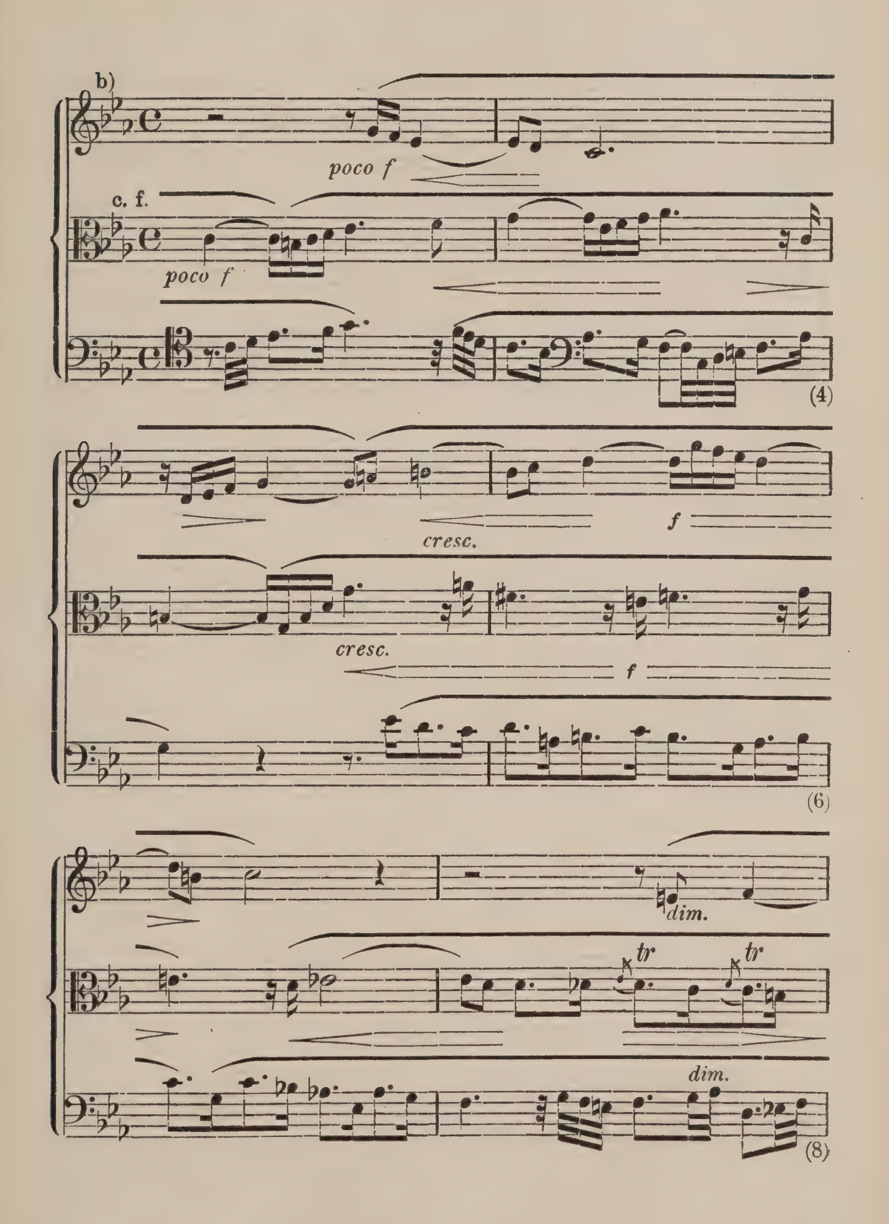
269.
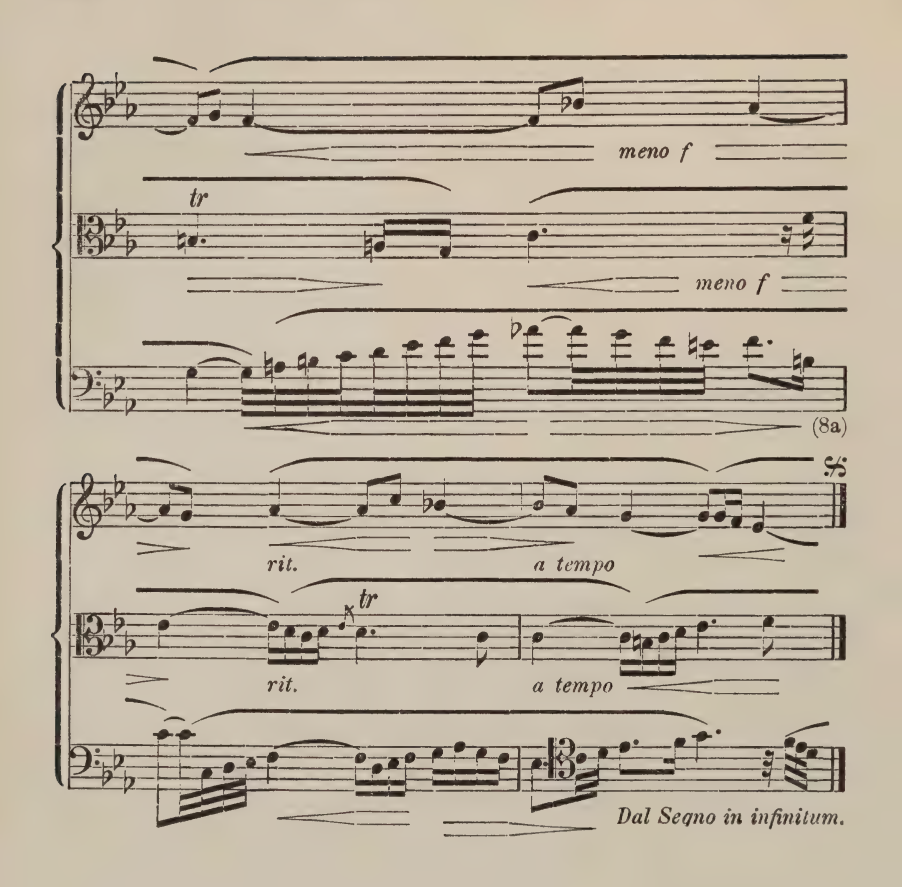


Auch mögen zwei der kurzen Kanons ohne Ende hier Platz finden, welche Bach in „Musikalische Opfer" zu dem ihm von Friedrich dem Großen gegebenen Thema schrieb, nämlich der 1. und 7. der als Nr. 3 des Werks zusammengestellten Canones diversi, ein Kanon in der Unter-Doppeloktave zwischen Violine oder Flöte und Cello, zu dem die Bratsche das Thema des Königs vorträgt (Nr. I), und ein Kanon in der Umkehrung mit Konservierung der Terz und in der Verlängerung zwischen Cello und Violine (Flöte), zu dem die Bratsche das reicher verzierte Thema als Cantus firmus spielt (Nr. VII):

270. a) (Nr. I.)


tr
mf
cresc.
c. f.
poco f
cresc.
tr
f
sf
(8)
(8a)
f
meno f
tr
f
dim.
poco f
(2)
Dal Segno in infinitum.


b)
c. f.
poco f
poco f
(4)
cresc.
f
cresc.
f
(6)
dim.
tr
tr
dim.
(8)



Wir stellen nun dem Schüler die

Fünfundzwanzigste Aufgabe,

die Ausarbeitung einiger Choralkanons. In diese Aufgabe mögen auch die im vorigen Paragraphen erörterten Formen mit einbezogen werden, in welchen nicht begleitende Stimmen einen Kanon bilden, sondern der Cantus firmus selbst der kanonischen Bearbeitung unterzogen wird, sodaß Gelegenheit ist, der Lösung der Aufgabe größere Ausdehnung zu geben, sie zu einem aus mehreren Nummern bestehenden Werke zu gestalten. Doch sei die Anzahl der zuwege gebrachten Kanons der einen und der anderen Art freigestellt.

§ 4. Der frei erfundene Kanon.
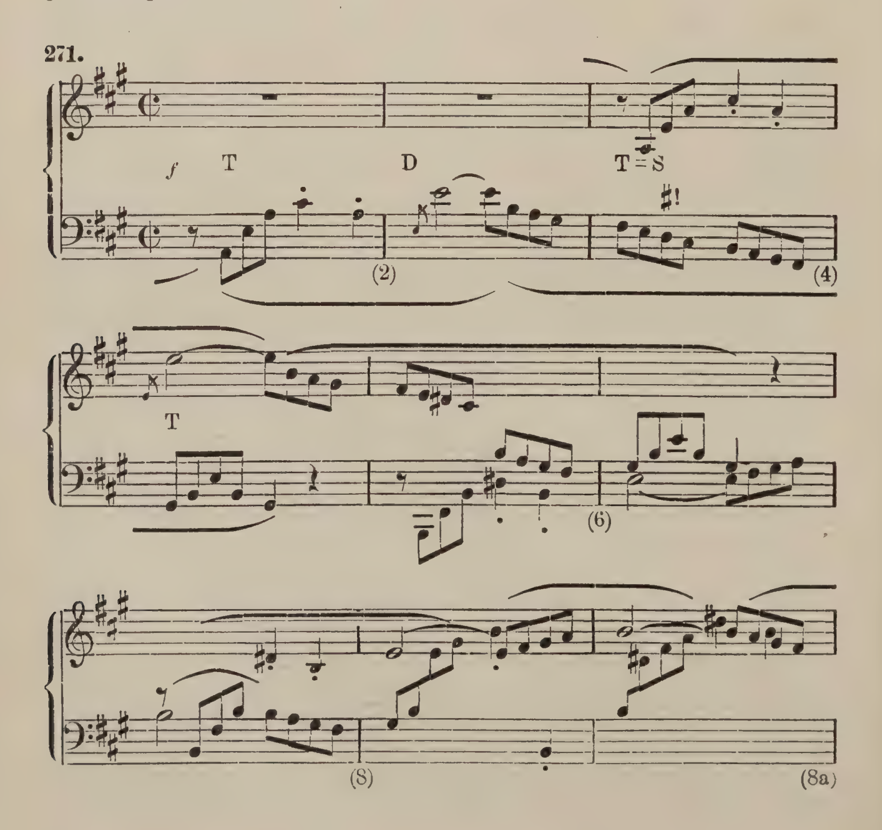
Zwischen Kanons, die ein Thema variieren oder einen Cantus firmus kontrapunktieren, und solchen, die außer der gewählten Form strenger Imitation keine andere Fessel zu tragen haben, ist ein sehr weiter Abstand. Kanons ohne solches vorher festgelegte Programm gehören sozusagen kaum mehr dem Gebiete des eigentlichen Obbligo an, wenigstens ist ihre Komposition nicht schwerer und behinderter als die der Fuge. Erst wenn mehr als zwei Stimmen kanonisch geführt werden sollen oder ausnahmsweise Komplikationen wie die Kontrapunktierung der Hauptstimme durch ihre rückwärts gelesene Form (Krebskanon) das Folgende nicht nur vom Vorausgehenden, sondern auch von einem weiter Folgenden abhängig machen, geht diese Freiheit der Bewegung wieder teilweise verloren. Es ist nicht eben schwer, einige Gesichtspunkte aufzustellen, wie diese wachsende Einengung von der gewählten Form des Kanons abhängt. Sowohl beim Kanon als Variation als beim Kanon zu einem Cantus firmus machte es kaum einen nennenswerten Unterschied, ob die imitierende Stimme in größerem oder kleinerem Zeitabstande folgte und ob sie in diesem oder jenem Intervall (Einklang, Sekunde, Terz 2c.) einsetzte oder irgend eine Form der Umkehrung und auch der Verlängerung oder Verkürzung annahm. Denn abgesehen von den wenigen Fällen, wo sich zufällig ergiebt, daß ein Thema gerade diese oder jene Form der kanonischen Führung von selbst ohne Veränderung eingeht, stellen sich eigentlich immer Konflikte der durch das Thema bezw. den Cantus firmus bedingten Entwicklung und der zur Pflicht gemachten Nachahmung eines frei gewählten Anfangs der Kontrapunktierung heraus. Dieses schlimmste Hemmnis der freien Phantasiethätigkeit, das zu allerlei künstlichen Ausputz mit zwingender Notwendigkeit hinleitet, fällt nun wenigstens für die einfachsten Formen des frei erfundenen Kanons ganz weg. Aber ich habe auch bereits darauf hingewiesen, daß, was bei den bisher betrachteten Formen der kanonischen Schreibweise einerseits als drückende Fessel empfunden wurde, doch andererseits eine sicher führende Hand, eine kräftige Stütze ist, die vor Form- und Ziellosigkeit bewahrt. Beim Variationenkanon und beim Kanon zum Cantus firmus weiß der Komponist fortgesetzt, was er will oder vielmehr, was er soll; beim ganz freien Kanon hat er für die Weiterspinnung der Komposition keinen anderen bestimmten Anhalt, als daß das, was er als Kontrapunkt des frei gewählten Anfangs erfunden hat, für die nächste kleine Strecke Cantus firmus ist, aber, worauf sehr zu achten: unter Ausschluß der Wiederkehr dessen als Kontrapunkt, was diesen neuen Cantus firmus entstehen ließ. Nicht nur die notengetreue Wiederkehr ist ausgeschlossen, sondern auch die Identität des harmonischen Sinnes; andernfalls kommt der Kanon eben nicht von der Stelle, bleibt in ein paar
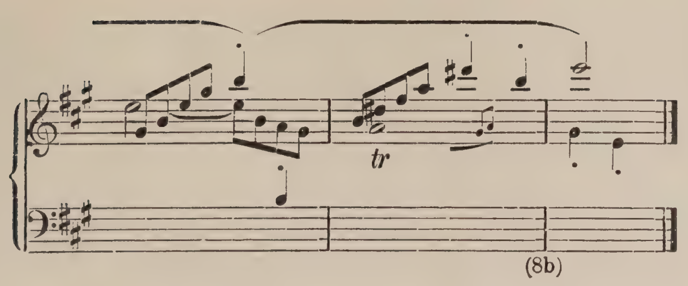
Wendungen unrettbar stecken und findet keinerlei Entwickelung, die auf Kunstwert Anspruch hat. Gerade der allerleichtesten Art des Kanons, dem in der Oktave mit längerem Zeitabstand, droht diese Gefahr am meisten und Anfänger in der Kanon-Komposition scheitern nur allzuleicht an dieser Klippe. Als Beispiel diene Nr. 9 von Friedrich Kiels „15 Kanons im Kammerstyl" op. 1, dessen erste 12 Takte das traurige harmonische Ergebnis zeigen:

T | D | T | D = T | D | T | D | T | D | T | D | T

wobei noch dazu die Modulation zur Dominante zwischen Vordersatz und Nachsatz als Sprung liegt; hätte Kiel im dritten Takte der Skala der Unterstimme ein dis statt d eingefügt, so wäre nicht nur dieser Mangel beseitigt, da derselbe den A-dur-Akkord deutlich zur Subdominante gestempelt hätte, sondern auch der Kanon wäre dadurch getreuer geworden:

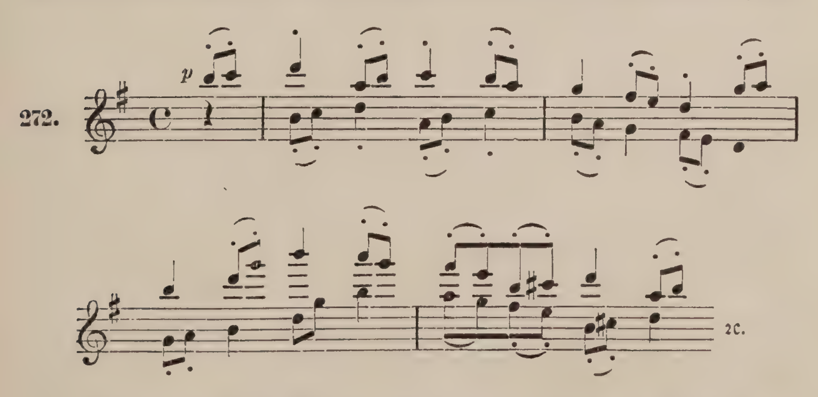
271.





Hier läßt das starke Ueberwiegen akkordischer Figuration im Thema selbst für die Nachahmung kaum eine Veränderung des harmonischen Sinns zu, zumal die imitirende Stimme gerade da einsetzt, wo die vorausgehende wieder in die Tonika zurücktritt. Der Abstand zweier Takte ist hier nicht Erleichterung, sondern ein Fallstrick. Nichtsdestoweniger wird man allgemein behaupten können, daß die kanonische Arbeit bei weitem zeitlichen Abstande der Imitation leichter ist als bei gedrängter Stimmenfolge. Schon darin, daß die vorangehende Stimme solange völlig unbehindert ist und sich beliebig entfalten kann bis die Folgestimme beginnt, liegt eine gewisse Garantie für reicheren Ausdrucksgehalt. Kanons im Abstande nur einer Schlagzeit wie 255 d (Bach) sind im allgemeinen stark auf Ligaturen angewiesen, da dieselben freie Hand geben, eine harmonische Note durch eine dissonante nachzuahmen oder umgekehrt, also der Harmoniebewegung keine Schwierigkeiten bereiten. Doch fehlt es nicht an Belegen, daß auch bei engster Stimmenfolge eine legère Faktur ohne solche Hilfsmittel möglich ist. Z. B. bewegt sich das Allegretto (Marcia giocoso) des ersten Satzes von S. Jadassohns kanonischer Orchesterserenade op. 42 durchaus ungezwungen, obgleich der Kanon (in der Oktave) nur ein Viertel Zeitabstand zeigt:

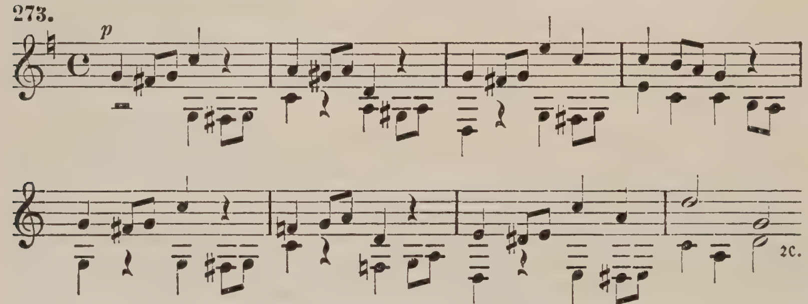
272.



Das Trio dieses Miniaturmarsches vergrößert den Abstand der Nachahmung auf zwei Viertel und erzielt damit eine größere Ruhe

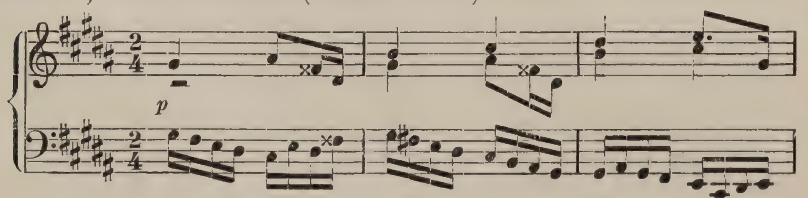
und Beschaulichkeit. Die Faktur ist aber dieselbe, d. h. durch Wechseln der Motive zwischen den beiden Stimmen derart, daß auf die Endnote des einen allemal die Anfangsnote des andern trifft, ist leichte Uebersichtlichkeit und Flüssigkeit und zugleich bequeme Erkennbarkeit der kanonischen Imitation erzielt:
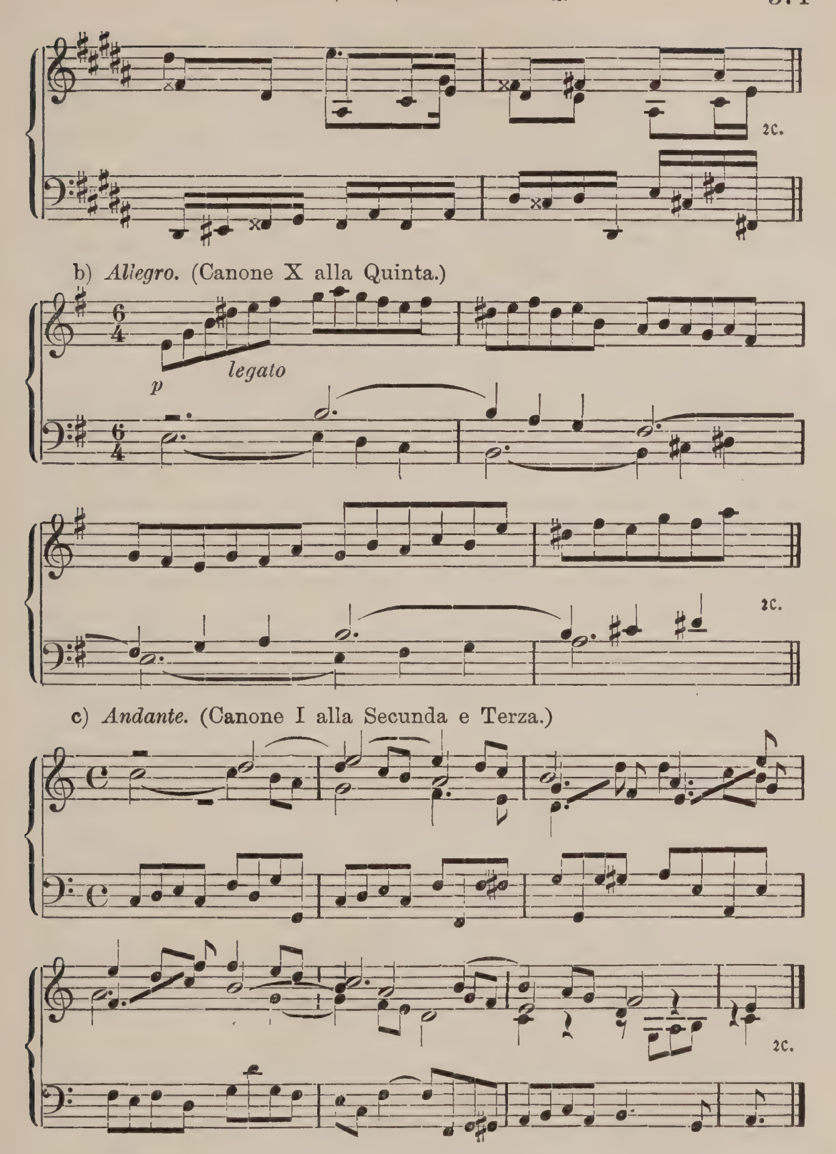
273.



Beide Kanons werden übrigens durch freie harmonische Füllung (Streicher pizzicato) ergänzt und fundiert. Natürlich bedeutet es für die Faktur des Kanons einen sehr erheblichen Unterschied, ob die kanonisch geführten Stimmen allein den ganzen Satz repräsentieren oder nicht; doch darf man von einem guten Kanon verlangen, daß er auch ohne Ergänzungsstimme einen den Anforderungen des Kontrapunkts genügenden Satz repräsentiert und ist daher seine erste Anlage ohne Füllstimme zu machen. Denn für den fachmännisch gebildeten Hörer und vielleicht auch sogar für den Laien ziehen die kanonischen Stimmen, wenn der Kanon gut gerät, derart die spezielle Aufmerksamkeit auf sich, daß sie sich doch von dem übrigen Satze ziemlich stark isolieren und daher erwünscht machen, daß ihr zweistimmiger (resp. bei Doppelkanon dreistimmiger 2c.) Satz für sich als solcher den Regeln genügt, sodaß die Zusatzstimmen nur verdeutlichen und verstärken, was doch der Kanon allein auch schon sagt. Nur wo eine freie Stimme nicht bloß gelegentliches Füllsel oder die Markierung der Harmoniegrundtöne bringt, sondern durch selbständiges kontrapunktisches Gebaren mittels konsequenter Durchführung einer Manier sich als ebenbürtiger Genosse legitimiert, kann man von dieser Forderung absehen; aber man wird dann auch folgerichtig die freie Stimme nicht nachträglich zusetzen, sondern zugleich mit dem Kanon erfinden, also in Beispielen wie den folgenden aus A. A. Klengels „Canons et Fugues“:

274. a) *Andante cantabile.* (Canone XVIII.)
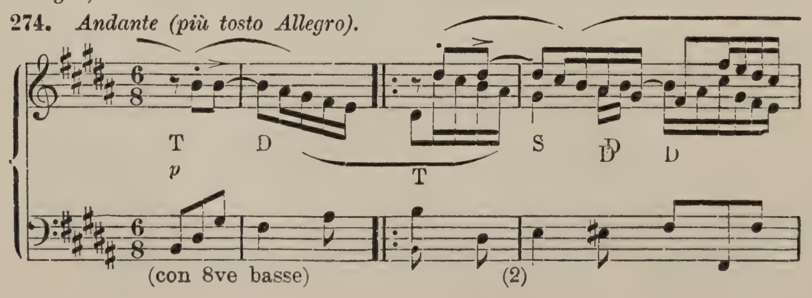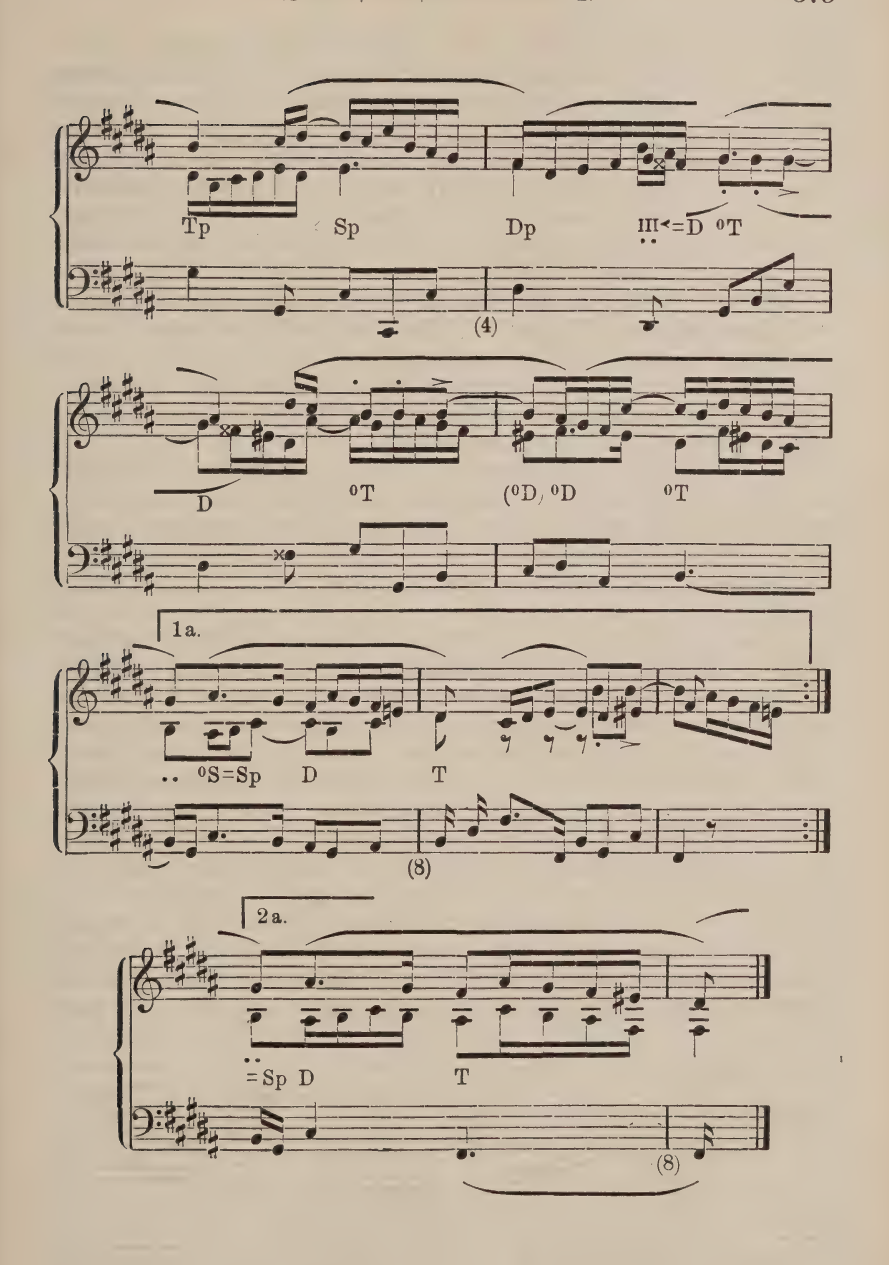




Hier ist bei a die dritte Stimme (Baß) eine laufende, die als solche ein interessantes kontrapunktisches Element bildet; ihre Erfindung mit dem Kanon ergiebt sich besonders aus weiterhin mehrfach vorkommenden Quartenparallelen der kanonischen Stimmen, welche der Baß zu Sextakkorden ergänzt (durch Unterterzen der mittleren, bezw. Unter-

sexten der oberen Stimme). Bei b ist die dritte Stimme eine in Achteln laufende Oberstimme, die sogar entschieden für sich Melodierung in Anspruch nimmt und dem Kanon eine bloße Begleitrolle zuweist. Wir lernen an dem Beispiel somit eine ganz neue Spezies von Kanon kennen, zweifellos die inferiorste von allen; denn in Kanon zu einem Choral als Cantus firmus und den verwandten, Beispiel 268—270 aufgezeigten Formen macht doch der Kanon zum mindesten Anspruch auf Beachtung koordiniert mit dem Thema. Hier hat der Komponist durch das wechselnde Stillstehen der beiden Stimmen des Kanons dafür gesorgt, daß er fast nur wie eine einzige, in Vierteln gehende Stimme wirkt (nur ein paar gelegentliche Dissonanzen lenken in höherem Grade die Aufmerksamkeit auf seine Zweistimmigkeit). Bei c haben wir einen Doppelkanon vor uns mit einem regelrecht gehenden Baß alter Observanz; die Aehnlichkeit mit dem Anfang von Pergolesis Stabat Mater (Fig. 41) bedarf nicht des Hinweises.

Aber nicht nur ein gehender, sondern überhaupt ein energisch und bedeutsam durchgeführter, nicht nur, wo es gerade fehlt, ergänzender Baß kann gleich für die Anlage des Kanons in Rechnung gezogen werden. Mit Unrecht nennt Kiel in Nr. 3 seiner Kammerkanons op. 1 den Baß eine Füllstimme; derselbe ist vielmehr eine wichtige Stützstimme, die den ganzen Kanon trägt. Diese Nummer ist übrigens im Gegensatze zu der oben als warnendes Beispiel angeführten vorzüglich gelungen, entwickelt in vier achttaktigen Sätzen (mit 3 Takten Coda) ein reiches und durchaus normales modulatorisches Wesen, wirkt aber besonders dadurch überzeugend und natürlich, daß das Hauptmotiv immer wieder an metrisch korrespondierender Stelle aufgenommen wird, auch der Anfangssatz sich ohne Zwang zunächst mit verändertem Schluß wiederholt und auch vor der Coda getreu wieder einstellt; der dritte Zwischensatz ist gleichfalls mit denselben Motiven gearbeitet, ist aber tonartlich unruhiger und meidet die Haupttonart — alles wie sich's für eine regelrechte Liedform A :‖ B A gehört. Das ganze Stück spielt sich frisch und flott ab, sodaß man von irgend welchem Zwange des Kanons nichts spürt. Ich gebe hier wenigstens die ersten acht Takte als Beleg, natürlich mit Zurechtschiebung der falsch gestellten Taktstriche (das Tempo ist entschieden nicht Andante, sondern Allegro):

274. *Andante (più tosto Allegro).*



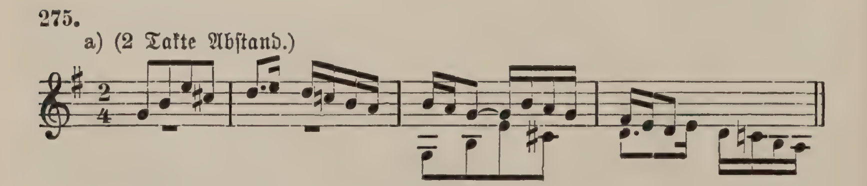

Tp
Sp
Dp
III<=D ⁰T
(4)
D
⁰T
(⁰D) ⁰D
⁰T
1a.
⁰S=Sp
D
T
(8)
2a.
=Sp D
T
(8)

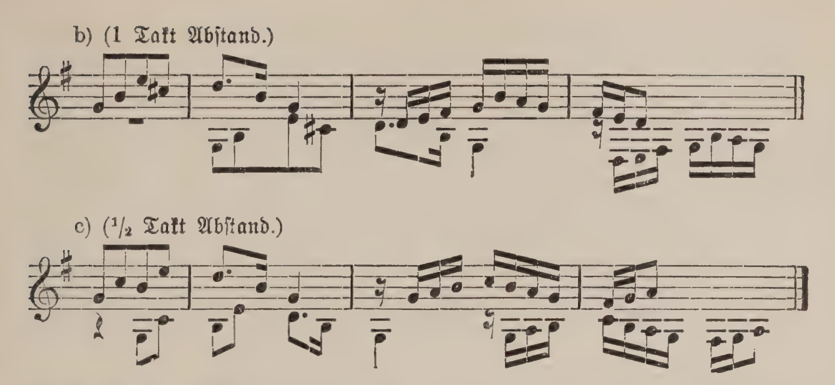
Die erste Anforderung, die an einen frei erfundenen Kanon irgend welcher Art gestellt werden muß, ist also selbstverständlich, daß derselbe als Musikstück (ganz abgesehen von seiner kanonischen Qualität) einwandfrei ist und einen vernünftigen, den sonstigen ästhetischen Anforderungen an die Formgebung entsprechenden Verlauf nimmt, also thematische Hauptpartien (Gedanken) erkennen läßt, deren dialektische Behandlung (Fortspinnung, Kontrastierung, Zerlegung und Wiederkehr) dem Ganzen den Charakter innerer Notwendigkeit verleiht, also motivische Konsequenz und Treue und dazu die aller Musik unerläßliche Ordnung der Harmoniebewegung durch deutliche Ausprägung einer auch die stärksten Ausweichungen beherrschenden und ihnen einen Sinn gebenden Tonalität und endlich Abrundung des motivischen Aufbaues durch bestimmt hervortretende Gliederung in Sätze (Perioden) und zwar alles dies als Erfüllung unweigerlicher Forderungen des sich dieser natürlichen Ausdrucksmittel bedienenden Empfindens. Ein Kanon, dem die eine oder die andere dieser Eigenschaften fehlt, ist kein echtes Kunstprodukt, sondern das Ergebnis schematischer Arbeit nach handwerkmäßigen Regeln. Ganz so, wie wir von einem Fugenthema und seiner Ausspinnung zur Fuge Charakter, Stimmung, individuellen Ausdruck forderten, müssen wir auch von einem Kanon in allererster Linie einen ausgesprochenen Empfindungsgehalt fordern. Er mag noch so künstlich sein, künstlerisch, kunstwürdig ist er nicht, wenn er nicht ohne Kommentar deutlich sprechender Ausdruck ist. Nach dieser schärferen Präzisierung der Anforderungen, die man an einen guten Kanon zu stellen hat, können wir mit mehr Sicherheit eine ungefähre Stufenfolge der Schwierigkeit der Arbeit für die verschieden möglichen Arten frei erfundener Kanons aufstellen.

Am leichtesten zu arbeiten sind da natürlich zweistimmige Kanons in der Oktave, bei denen die imitierende Stimme in längerem Abstande folgt; liegt die zweite Stimme über der ersten, so ist die Gefahr der Tautologie, des Hervortretens sich wiederholender Motive, größer als wenn die imitierende Unterstimme ist und daher die Oberstimme in der von der Fuge her uns bekannten Weise ihren eigenen Ausdruck weiter steigern kann. Mit der Verkürzung des Zeitabstandes schrumpfen die Partikeln, welche in einem Zuge frei (unter den gegebenen Bedingungen) erfunden werden können, zu immer kleineren Dimensionen ein. Versuche wie der folgende

275.

a) (2 Takte Abstand.)
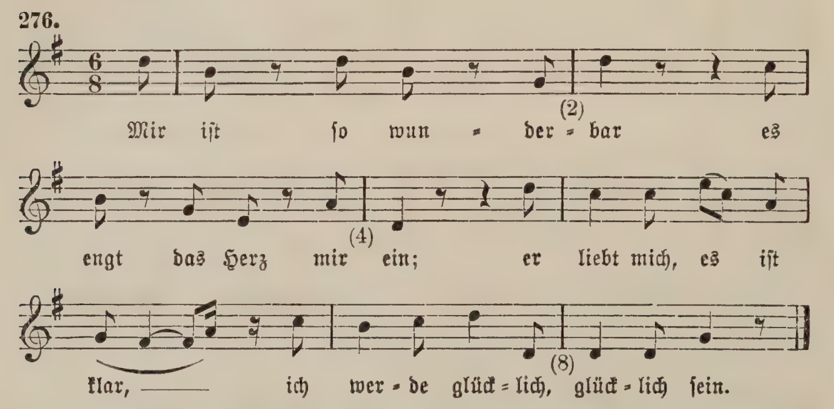




lehren aber andererseits, daß die kanonische Arbeit im engsten Abstande dadurch nicht unwesentlich erleichtert wird, daß die Imitation in beschränktem Maße gleich mit vorgestellt werden kann (ähnlich wie bei den für künstliche Versetzungen in der Dezime, Duodezime 2c. berechneten Kontrapunkten), sodaß sogar die Konzeption eine in höherem Grade zusammenhängende werden kann, als bei weiterem Abstande. Zweifellos ist, daß die Imitation im Einklang oder der Oktave leichter von der Phantasie glatt bewältigt wird, als die in anderen Abständen; die effektive melodische Identität ist eben selbstverständlich bequemer fortgesetzt zu kontrollieren als irgend eine Verschiebung der Motive in der Skala. Bei der Improvisation oder dem schnellen Entwerfen von Kanons passiert bei allen anderen Formen leichter irgend ein Irrtum, ein Versehen, das den Kanon in ein anderes Geleis bringt, zu einer andern Art des Kanons macht; das aber beweist, daß diese Verschiebung um ein bestimmtes Intervall eine Extrabelastung der Phantasie bedeutet, mit der gerechnet werden muß. In noch höherem Grade wird diese Erschwerung bemerkbar bei Umkehrungskanons, bei denen sehr leicht irgendwo ein Intervall verkehrter Richtung unterläuft, wodurch natürlich in der Regel ebenfalls die Form der Imitation gewechselt wird. Bei den Kanons in der Verlängerung kommt als weitere Erschwerung die Möglichkeit ungenauer Reproduktion des Rhythmischen hinzu, besonders bei solchen Verlängerungsformen, welche die metrische Qualität (Schwer und Leicht) nicht konservieren (also z. B. bei Verlängerung der Werte auf das Doppelte bei ungerader Taktart). Andererseits haben wir aber bereits bemerkt, daß alle Imitationen in anderen Intervallen als Einklang oder Oktave, also auch alle Umkehrungsformen die Fortspinnung des Kanons dadurch erleichtern, daß sie ganz von selbst auf andere harmonische Verhältnisse hinführen, sodaß also für sie die Gefahr des Steckenbleibens in ein oder zwei Harmonien nicht entstehen kann.

Man stellt gewöhnlich die Technik der Komposition eines frei erfundenen Kanons so dar, daß zunächst das Stück bis zum Einsatz der zweiten Stimme frei erfunden und notiert und dann als Anfang der

imitierenden Stimme eingetragen wird, da ihm nun die Rolle eines Cantus firmus zufällt, gegen den die Weiterführung der ersten Stimme zu kontrapunktieren hat. Für Kanons in weitem Zeitabstande (vier Takte und mehr) mag das allenfalls als normal gelten, da in ihnen der allein vorgetragene Anfang bereits einen musikalischen Gedanken ziemlich breit ausführt. So z. B. in dem berühmten Kanonquartett im ersten Akt des Fidelio, wo der den Kanon beginnende Gesang Marcellinens eine volle achttaktige Periode beträgt:

276.



Das ist eine für sich vollkommen abgerundete und geschlossene Melodie. Von einem eigentlichen Zwange der kanonischen Form für die Fortsetzung kann daher gar nicht die Rede sein. Das Problem solcher Kanons ist vielmehr durchaus nur dasjenige der Fuge mit Konservierung mehrerer Gegensätze, d. h. es handelt sich darum, zunächst einen Gegensatz zu diesem Thema zu schreiben, den die erste Stimme vorträgt, während die zweite das Thema nimmt. Weiter ergiebt sich wie in der Fuge die Notwendigkeit, zu zwei fertig vorliegenden Stimmen eine dritte und endlich zu dreien eine vierte zu schreiben.
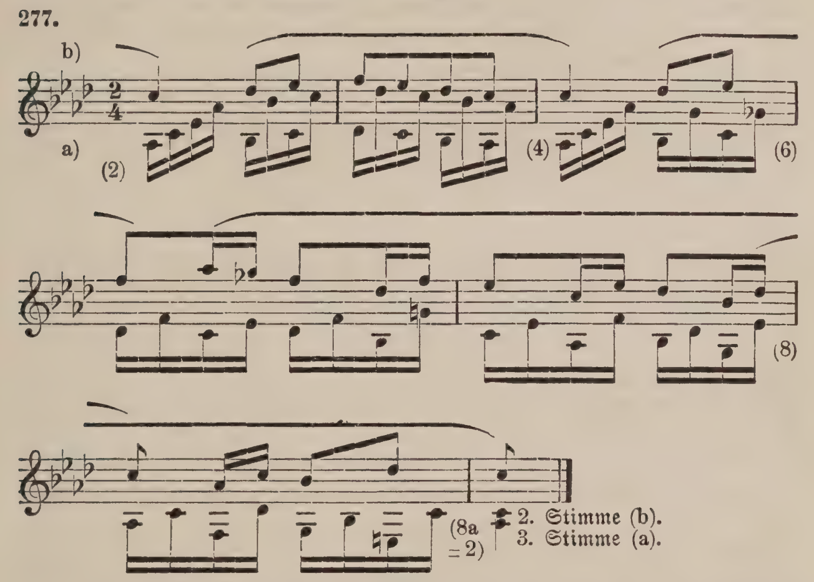
Der dreistimmige Kanon Nr. 12 des ersten Bandes von A. A. Klengels „Canons et Fugues“ geht sogar der realen Dreistimmigkeit überwiegend dadurch aus dem Wege, daß er die erste Stimme für eine Reihe von Takten verstummen läßt, sobald die dritte einsetzt u. s. w., überhaupt im ganzen nach dem Schema aufbaut:

a(2.3—4, 6.7—8) b.....c(=a*) d.....e...f...g h....i..k....l m ⎫ Rest (15
. . . . a b . . . . . c d.......e . . f..g...h.....i . . k . . . l ⎬ Takte Co-
. . . . a . b . . . . . . c..d . . . . . . e..f..g . h . . . i k . . . ⎭ da) frei
3stimmig

und zwar fortgesetzt nach dem Muster des Anfangs sechstaktig, sodaß von den 112 Takten des ganzen Stückes außer der freien Coda insgesamt nur 16 Takte dreistimmig sind (außer den im Schema kenntlichen Kombinationen noch zweimal zwei Takte, die dadurch entstehen, daß das Melodiebruchstück k achttaktig und nicht sechstaktig ist). Die

Imitationsformen sind die der Unterquinte und Untersexte; es genügt hier, die erste zweistimmige Kombination zu zeigen (b in der Oberstimme, a in der Mittelstimme), da die Zweistimmigkeit fast durchweg einen ähnlichen Gegensatz der Bewegung in Sechzehnteln und der aus Vierteln und Achteln gemischten festhält:

277.



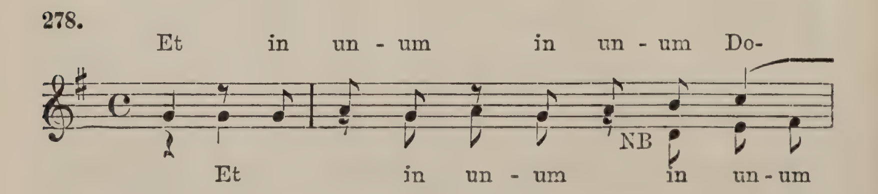
Natürlich soll diese schematische Faktur nicht zur Nachahmung empfohlen werden; im Gegenteil, ich kann nicht umhin, trotz Moritz Hauptmanns warmer Empfehlung, Klengels Kanons und Fugen nur einen sehr bedingungsweisen Kunstwert zuzuerkennen. Die lebendige Phantasie hat an ihnen recht wenig Anteil, ihre Faktur ist formell korrekt, aber ihr Inhalt trocken und schematisch selbst in den Nummern, denen wie dieser der eigentliche kontrapunktische Geist mangelt.
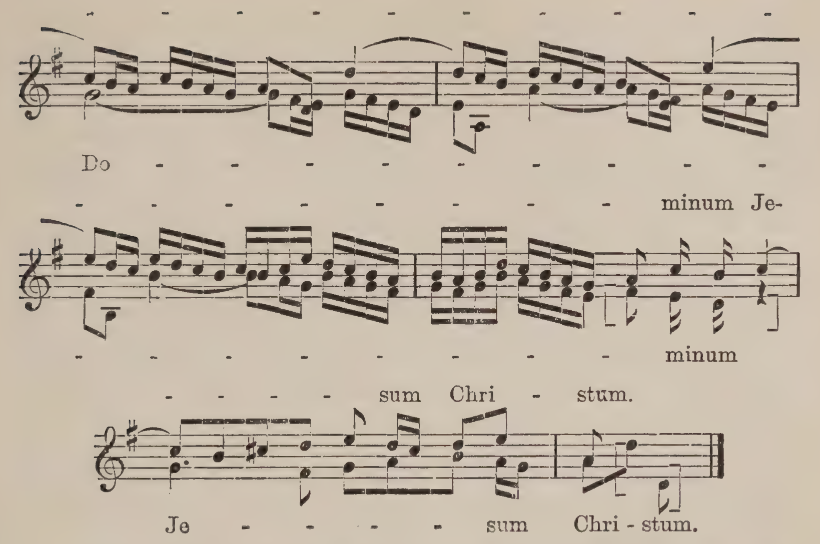
Ich meine also, man sollte lieber nicht den Kanon mit weitem Zeitabstande zum Ausgangspunkte der freien kanonischen Studien machen, da derselbe zu wenig von dem speziellen Zwange des eigentlichen Kanons hat, sondern fast nur gewöhnliche Kontrapunktarbeit bedingt und alsdann noch Gefahr läuft, in Fetzen zu zerbröckeln, die dem Umfange des einstimmigen Anfangs entsprechen. Durch die Schularbeiten meines Lehrbuchs ist ja das Haupthindernis einer anderen Ordnung der Reihenfolge der Arbeiten beseitigt und die Möglichkeit geschaffen, von Arbeiten mit engster Stimmfolge zu solchen mit weitem Zeitabstand fortzuschreiten, deren Klippen leichter umschifft werden, wenn durch die anderen Arbeiten eine kräftige und normale Harmoniebewegung und Modulation nicht nur Bedürfnis geworden ist, sondern auch sich als jederzeit erreichbar herausgestellt hat.

Durch solche Anlage wird ein Ergebnis erzielt, auf welches ich glaube großes Gewicht legen zu müssen, nämlich daß der Begriff des eigentlich Kanonischen für das künstlerische Schaffen von Hause aus und fortgesetzt den Sinn der Zwillingskonzeption erlangt. Die Arbeiten in Kanon als Variation erscheinen dann rückblickend als eine Umformung der thematischen Ideen durch Spaltung in zwei zusammenwirkende Faktoren und man wird vom Standpunkte solcher Erkenntnis die möglichst getreue Reproduktion des Themas nicht sowohl durch die Einzelstimme als vielmehr durch die Verbindung der Stimmen als die eigentliche Aufgabe des Kanons auffassen. Gerade für den ganz frei erfundenen Kanon aber muß es sich der Komponist geradezu zur Pflicht machen, daß gleich die erste Erfindung, der „Einfall", das Keimmotiv des Ganzen, bereits kanonisch ist. Daß das nur bei gedrängter Stimmenfolge möglich, wenigstens nur bei gedrängter Stimmenfolge leicht ist, leuchtet wohl ein. Auf dem Wege über solche Zwillingskonzeption wird man aber weiterhin auch zu einer Möglichkeit gelangen, der kanonischen Arbeit in weitem Zeitabstande noch das Gepräge und den Kunstwert eines wirklichen Kanons zu geben. Also mit anderen Worten: die Art von Kanon, welche auf den ersten Blick als die leichteste erscheint und auch dem allgemeinen Urteil als die leichteste gilt, ist eigentlich — im Hinblick auf das Endziel der Komposition eines wirklich lebenskräftigen und wertvollen Musikstücks in kanonischer Form — die schwerste von allen, nämlich der Kanon in der Oktave im Abstande von vier und mehr Takten.

Als Beispiel solcher Zwillingserfindung kann Fig. 181 dienen („Qui tollis" aus Bachs H-moll-Messe), das wenigstens für längere Strecken ein strenger Kanon ist (vierstimmig). Noch mehr ist das „Et in unum Dominum" der H-moll-Messe ein echter „Cantus gemellus" (Zwillingsmelodie), obgleich sowohl das Intervall als der Zeitabstand der Imitation mehrfach wechseln, auch Rollenwechsel der Stimmen eintritt und sogar einige ganz freie Führungen darin vorkommen — insofern eines der seltenen Beispiele für die von mir als möglich und einwandfrei empfohlene kanonische Schreibweise ohne schulmäßiges Zwangsprogramm! Gleich der Anfang setzt im zweiten Takt aus der Nachahmung im Einklang in diejenige in der Unterquarte um (zweifellos an dieser Stelle sogar mit poetischer Absicht). Die Begleitstimmen lasse ich weg:

278.
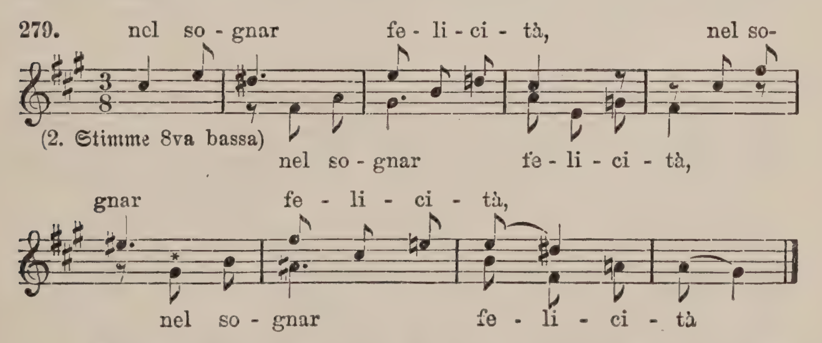




Hier sind die geklammerten Noten des Alt ganz frei, die Strecke zwischen den beiden Klammern nimmt den Kanon in der Unterquarte wieder auf. Aber in dem Moment, wo diese kleinen Freiheiten Platz greifen, nehmen gerade zwei Oboi d'amour die Reproduktion des Anfangs auf, so daß für eine kurze Strecke der Schein entsteht, als sei der Kanon ein doppelter.

Martinis Kammerduette (vgl. Fig. 74 b; auch 74 a [Marcello] ist von Interesse) gehen aus der freien Imitation in weitem Abstande wiederholt zur wirklichen Zwillingserfindung über, z. B. das zehnte bei der Stelle:

279.

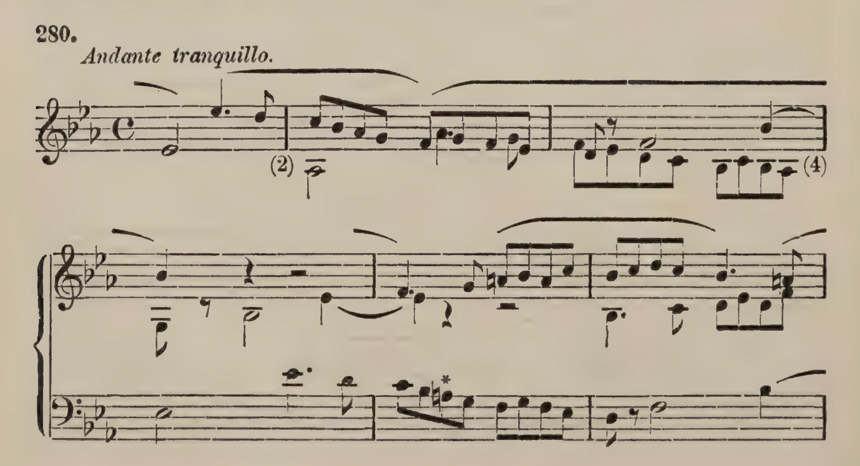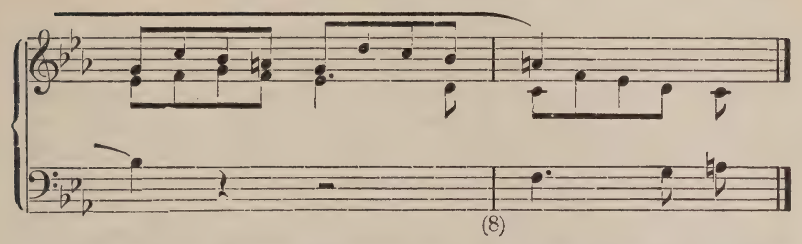


Die freie Note bei * sagt uns wieder, daß der Komponist, wenn er nicht durch Beischrift einen Kanon bestimmter Form zu „machen" sich verpflichtet hat, sondern nur die kanonische Führung als Steigerung der Technik einführt, dieselbe jederzeit wieder aufgeben kann und daß

auch einzelne Verleugnungen derselben niemanden ein Recht geben, ihn deshalb zu tadeln. Nichts wäre ja einfacher, als in solchen Fällen eine kleine Aenderung zu machen, die die Strenge des Kanons rettete; jede noch so geringfügige Verkünstelung der Faktur würde aber einen Ausfall bedeuten, für den die Korrektheit des Kanons nicht entschädigt. Noch schlimmer ist freilich die Durchführung der Strenge des Kanons ohne sorgsame Ausfeilung von Unebenheiten, also z. B. wenn hier Martini bei * fis statt gis gelassen hätte, wie es die Imitation bedingt. Unter keinen Umständen darf eine Härte, eine harmonisch unlogische Note u. dgl. durch den Kanon entschuldigt werden. Da heißt es ein für allemal kategorisch: Entschuldigungen giebt's nicht! Also: Lizenzen im Kanon sind stets nur Durchbrechungen der strengen Vorschriften der kanonischen Arbeit, nicht aber Verstöße gegen sonst für alle Musik geltende Gesetze.

Wird die Zahl der am Kanon beteiligten Stimmen vergrößert, zunächst von zwei auf drei, so wird freilich die gleichzeitige Vorstellung der Bedingungen des Fortschreitens der drei Stimmen trotz engster Zusammendrängung sehr schwer. Ein Blick auf Fig. 274c lehrt das ohne weiteres; jedenfalls bedingt die Improvisation eines derartigen Kanons eine sehr weit vorgeschrittene Künstlerschaft und eine große Konzentration der Vorstellungskraft. Wird beim dreistimmigen Kanon der dritte Stimmeneinsatz weiter vom zweiten weggerückt, so ist wenigstens für kürzere Strecken das gleichzeitige Vorstellen des Gangs zweier Stimmen als Erleichterungsmittel anwendbar. Man vergleiche daraufhin Nr. 11 von Kiels Kammerkanons op. 1, wo die zweite Stimme nach einem Takte, die dritte aber erst nach zwei weiteren Takten einsetzt. Das Tempo (𝅗𝅥 = 63) verdient freilich ein starkes Fragezeichen, da der Charakter offenbar Alla breve ist:

280.
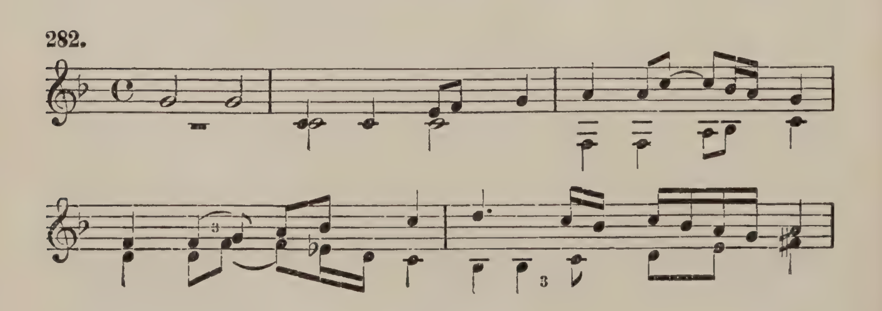




Auch dieser Kanon Kiels zeichnet sich durch klaren periodischen Aufbau und thematische Abrundung, durch Wiederkehr der beiden ersten Sätze am Ende aus, so daß zwischen dieselben nur ein achttaktiger Zwischensatz tritt. Eine derartige Anlage wirkt immer günstig; sie schafft eine schlichte Grundlage, der gegenüber die kanonische Anlage nur wie ein schöner Schmuck wirkt, während im gegenteiligen Falle der Kanon als solcher sich prätensiös in den Vordergrund drängt. Klengels Kanons sind zwar in der Mehrzahl erheblich weiter ausgeführt und zwingen vielfach wirklich, dem Kanon als solchem das Hauptinteresse zuzuwenden. Doch ist auch bei ihm das Bestreben nach thematischer Abrundung unverkennbar. Der vierte Kanon des ersten Teils, ein dreistimmiger in der Unternone und Unterdezime, bringt die drei Stimmen im Abstande je eines Taktes und baut ein ansprechendes achttaktiges Thema auf, an das der zweite Satz nochmals anknüpft (in der Parallele) und das auch wenigstens in der freien Coda noch einmal angedeutet wird. Der ganze lange übrige Verlauf verliert aber dasselbe aus dem Auge. Der Anfang sieht so aus:
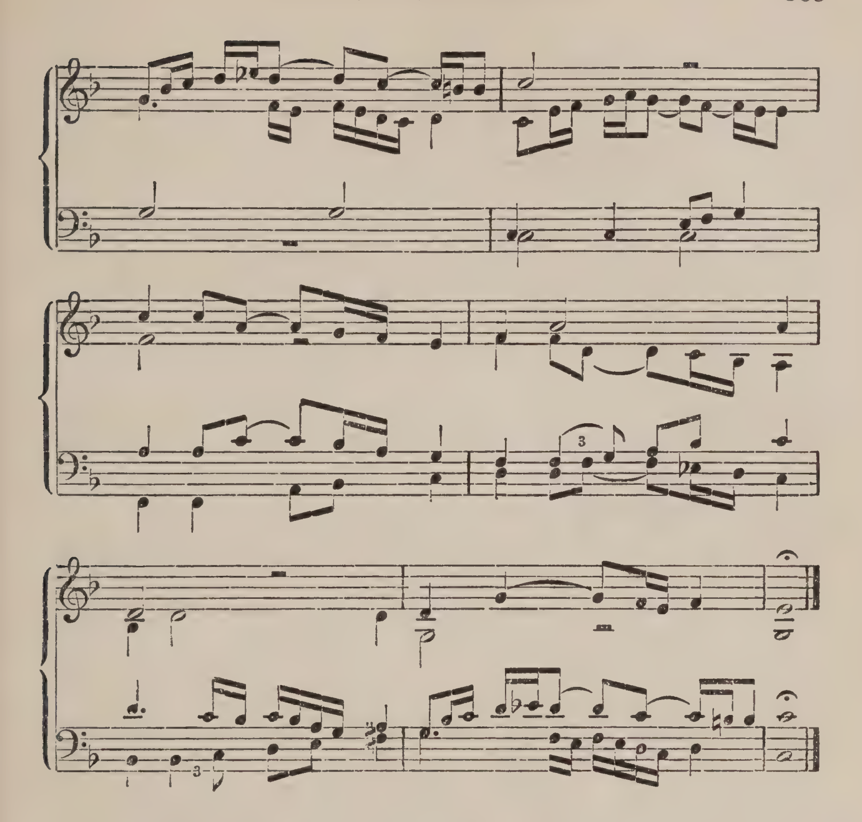
281.

Larghetto affettuoso.

Ein als eine Stimme, aber nicht wie Fig. 248 mit mehrerlei Mensur, sondern nur mit Einsatzzeichen notierter vierstimmiger Kanon in der Unterquinte und Unteroktave von Josquin Deprès bringt die zweite Stimme nach einem Takte, die dritte aber erst nach vier weiteren Takten und die vierte wieder mit einem Takte Abstand; das bedeutet natürlich für die ersten 4—5 Takte eine leicht vorstellbare Zwillingserfindung und für den Rest eine Wiederholung dieses zweistimmigen Kanons mit kontrapunktischer Weiterführung der ersten beiden Stimmen in Kanonform, die der Komponist sich durch wechselweises Pausieren sehr bequem gemacht hat. Das Beispiel (ein Kyrïe eleison) finde, da es kurz ist, hier ganz seine Stelle:

282.
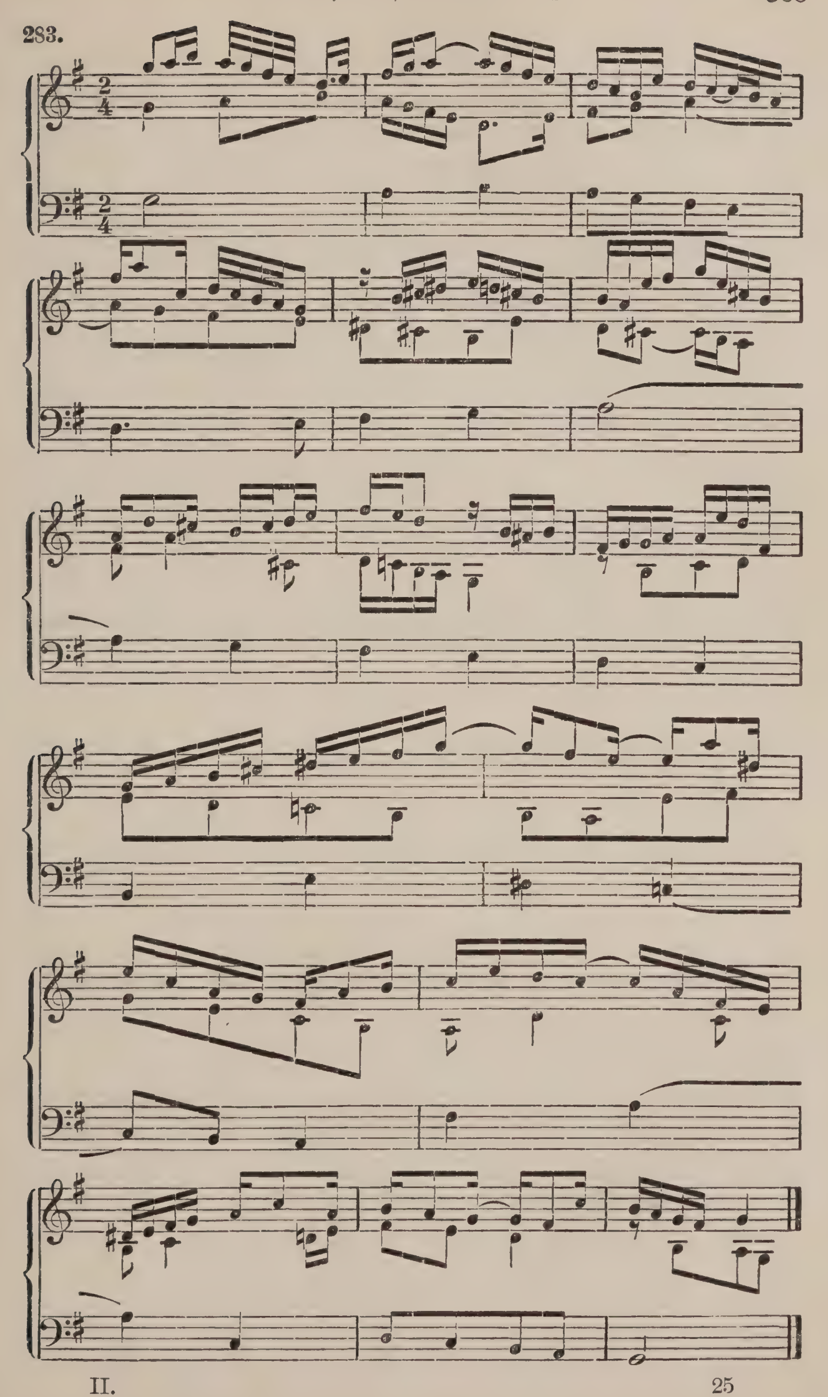




Der Kanon in der **Verlängerung** und der in der **Verkürzung** sind eigentlich identisch und nur unterschieden, je nachdem man die eine oder die andere als die zu imitierende Stimme auffaßt. Sollen zwei einen solchen Kanon bildende Stimmen dieselbe Notenreihe vollständig vortragen, so muß natürlich diejenige, welche die Werte verlängert, entweder früher anfangen oder aber am Ende allein mit dem Reste nachkommen. Verlängert die eine Stimme die Werte der andern genau auf das Doppelte, so wird also die Hälfte der gesamten Notierung entweder zu Anfang oder zu Ende ohne Kontrapunkt sein. Diese Alternative benützt man zur Unterscheidung des Kanons in der Verlängerung und desjenigen in der Verkürzung, indem man den Kanon in der Verkürzung zunächst mit der die schlichten Werte gebenden Stimme anfangen und nach Ablauf der Hälfte der Notierung die imitierende Stimme einsetzen läßt, so daß beide zusammen am Ende ankommen. Der Kanon in der Verlängerung läßt dagegen **beide Stimmen zusammen anfangen** und die in normalen Werten gehende Stimme kontrapunktiert, nachdem sie aufgebraucht hat, was die andere

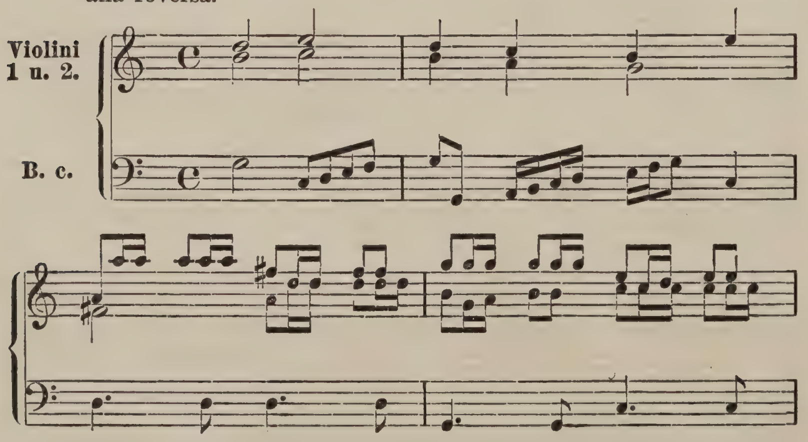
bringt, frei weiter. Bachs Umkehrungskanon in der Verlängerung Nr. 17 der „Kunst der Fuge" weicht von dieser Unterscheidung insofern ab, als die das Thema in längeren Noten vortragende Stimme vier Takte später einsetzt. Indessen ist, wie oben (S. 350) besprochen, die Anlage der sämtlichen Kanons der „Kunst der Fuge" darum eine besondere und ausnahmsweise, weil dieselben auf ein kurzes Fugenthema basiert sind, auf das sie immer wieder zurückkommen. Der Verlängerungskanon in „Musikalische Opfer" (Fig. 270 b) läßt zwar ebenfalls die augmentierte Stimme ein wenig später beginnen, dieselbe trägt aber nur einen Teil der Notierung vor und ist so eingerichtet, daß sie gleichzeitig mit den beiden anderen Stimmen wieder in den Anfang zurückläuft. Auch hier haben wir es also mit ausnahmsweisen Verhältnissen zu thun. Auch Kiels Verlängerungskanon (op. 1 Nr. 10) bringt die augmentierte Stimme einen Takt später und kann daher nur einen kleinen Teil augmentieren. Ein Blick auf Fig. 155—156 mag das Verhältnis der Verlängerung und Verkürzung zur Originalgröße veranschaulichen; dasselbe lehrt, daß man zur Originalgestalt sehr wohl zwei Formen der Verkürzung verbrauchen kann, was natürlich dem Prinzip des Kanons besser gerecht wird als die Ausfüllung mit freien Kontrapunkten. An und für sich ist ja klar, daß der Verlängerungs- und Verkürzungskanon nicht eigentlich für freie Erfindung von Kanons geeignete Formen sind. Trotzdem sind besonders früher diese Formen sehr beliebt gewesen, wie unsere Fig. 248 (249) beweist. Das Zusammenbeginnen der dieselbe Notierung verschieden gemessen vortragenden Stimmen gewährt höchstens beim ersten Anfang die Möglichkeit, die Bedingungen des Fortschreitens der Stimmen gleichzeitig vorzustellen; von Schritt zu Schritt geraten aber die Stimmen weiter auseinander, d. h. wächst der Zeitabstand der Imitation und wird bereits nach wenigen Takten anders als bei schriftlicher Aufzeichnung unkontrollierbar. Daß es trotzdem, wenigstens wenn man die schriftliche Aufzeichnung zu Hilfe nimmt, möglich bleibt, den Gang der Harmonie und die Entwicklung des metrischen Aufbaus in der Hand zu behalten, mag ein Versuch beweisen, das Thema von Bachs 30 Variationen als dreistimmigen Kanon in der doppelten und vierfachen Verlängerung zu variieren. Natürlich ist es erst recht möglich, in der gleichen Form frei zu erfinden; ich sehe aber von einem Belege eigener Arbeit dafür ab. Mein ad hoc entworfener Versuch ist dieser (nur die Oberstimme reproduziert gut oder schlecht das Thema im ganzen Umfange, die Mittelstimme nur die Hälfte, die Unterstimme nur ein Viertel):

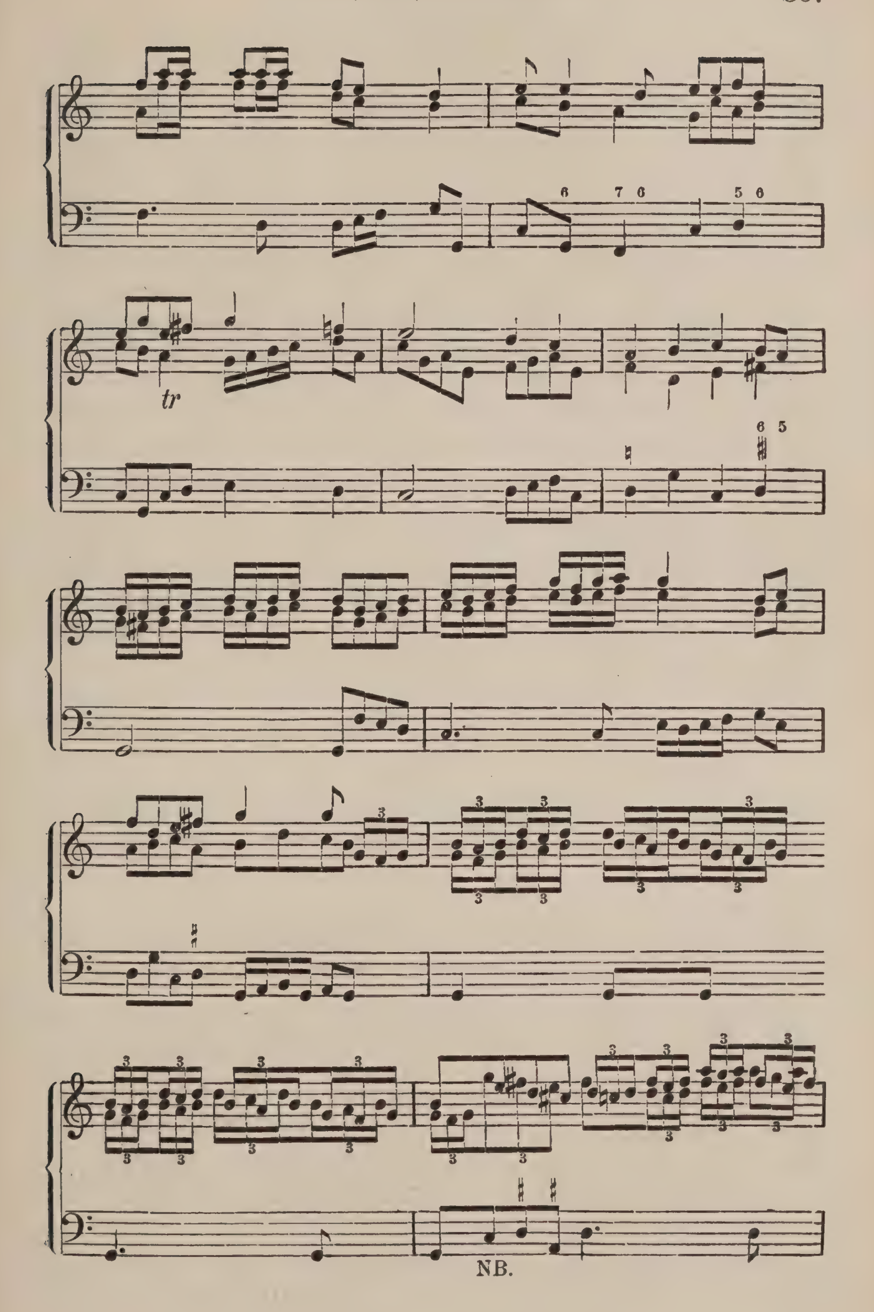
283.
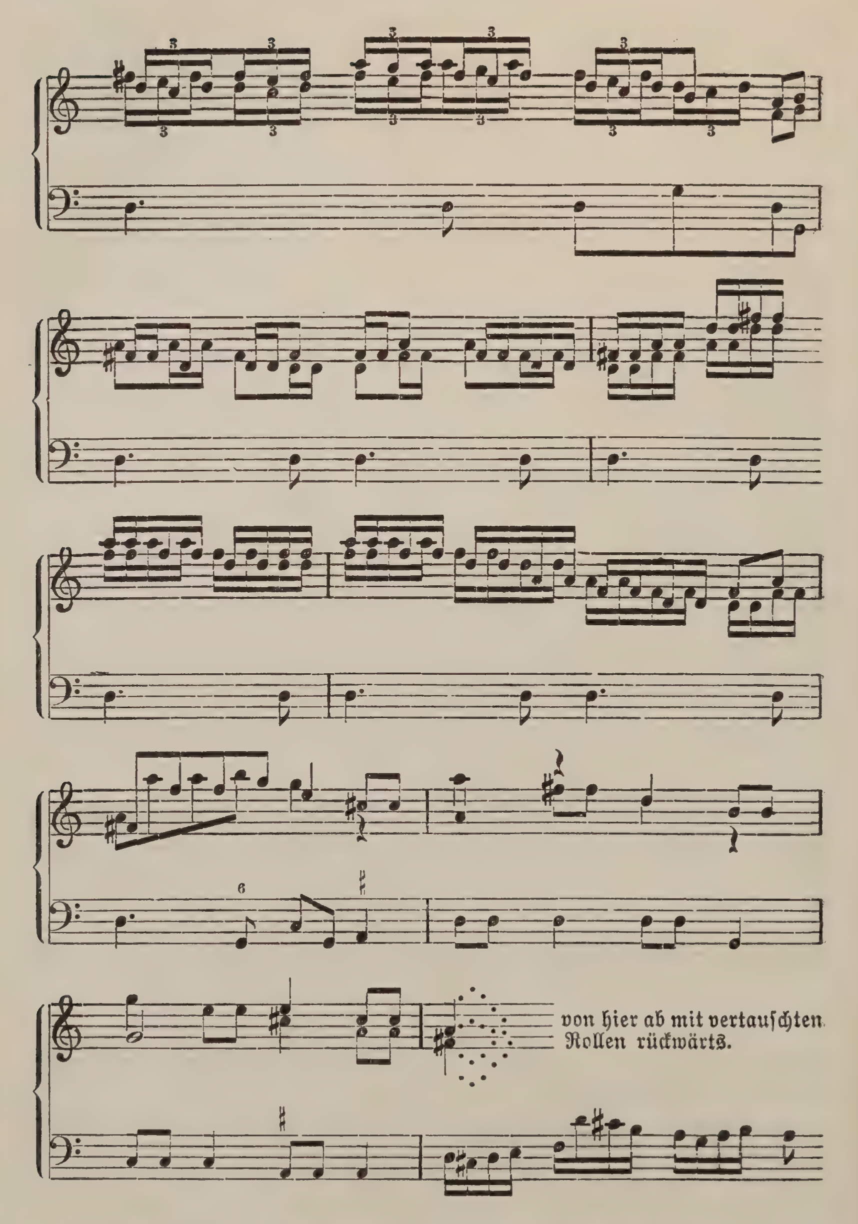


Zu den seltsamsten Auswüchsen der kanonischen Künstelei gehören zweifellos die Krebskanons, deren Wurzeln bereits ins 16. Jahrhundert zurückreichen. Doch ist das „cancrizare“ in so früher Zeit fast ausschließlich darauf beschränkt, daß ein als Tenor einer Messe oder Motette zu Grunde gelegter Cantus, der nur einmal notiert wird, nach Maßgabe kanonischer Beischriften nach einander in mehrfacher Form abgelesen werden soll, also z. B. mit wechselnder Mensur oder auch mit stufenweiser Verschiebung der Tonhöhe u. s. w. und schließlich auch rückwärts gelesen. Aber ich kann auch bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen Instrumentalkanon (für zwei Violinen mit Continuo) nachweisen, bei welchem die zweite Violine einfach den Part der ersten Violine Note für Note rückwärts abspielt. Der Verfasser ist der Violinvirtuose Uccellini. Hier ist das Stück bis zu dem Moment, wo die Parte sich kreuzen, d. h. das letzte Viertel $\begin{pmatrix}\text{a}\\\text{fis}\end{pmatrix}$ wird mit Vertauschung der beiden Violinen (zweite Violine a, erste fis) wiederholt und alles weitere ergiebt sich durch rückwärts abspielen beider Parte, wobei sich die Taktstriche um einen halben Takt verschieben, so daß der erste Akkord (der letzter wird) auf den Taktanfang fällt. Auf die Notierung des Basses zu dieser zweiten Hälfte verzichte ich aus Raumrücksichten. Das Stück ist nicht eben bedeutend, entspricht aber doch der Qualität der frei ohne Kanonzwang geschriebenen Stücke derselben Zeit:

284. Marco Uccellini, Sonata a duoi Violini (1649).
Violino per il secundo Violino si principia al fine e si sonna sempre alla roversa.
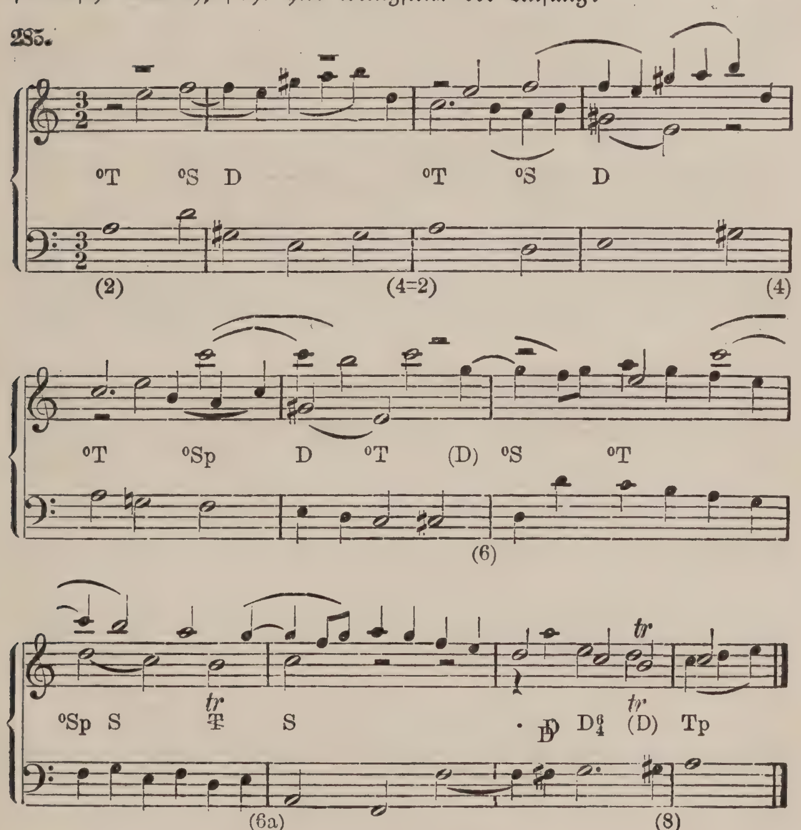



tr
NB.



Es erübrigt noch ein paar Werke namhaft zu machen, welche weit ausgeführten, frei erfundenen Sätzen die Gestalt des Kanons geben. Das ausdrucksvolle Largo aus Seb. Bachs einziger Triosonate für

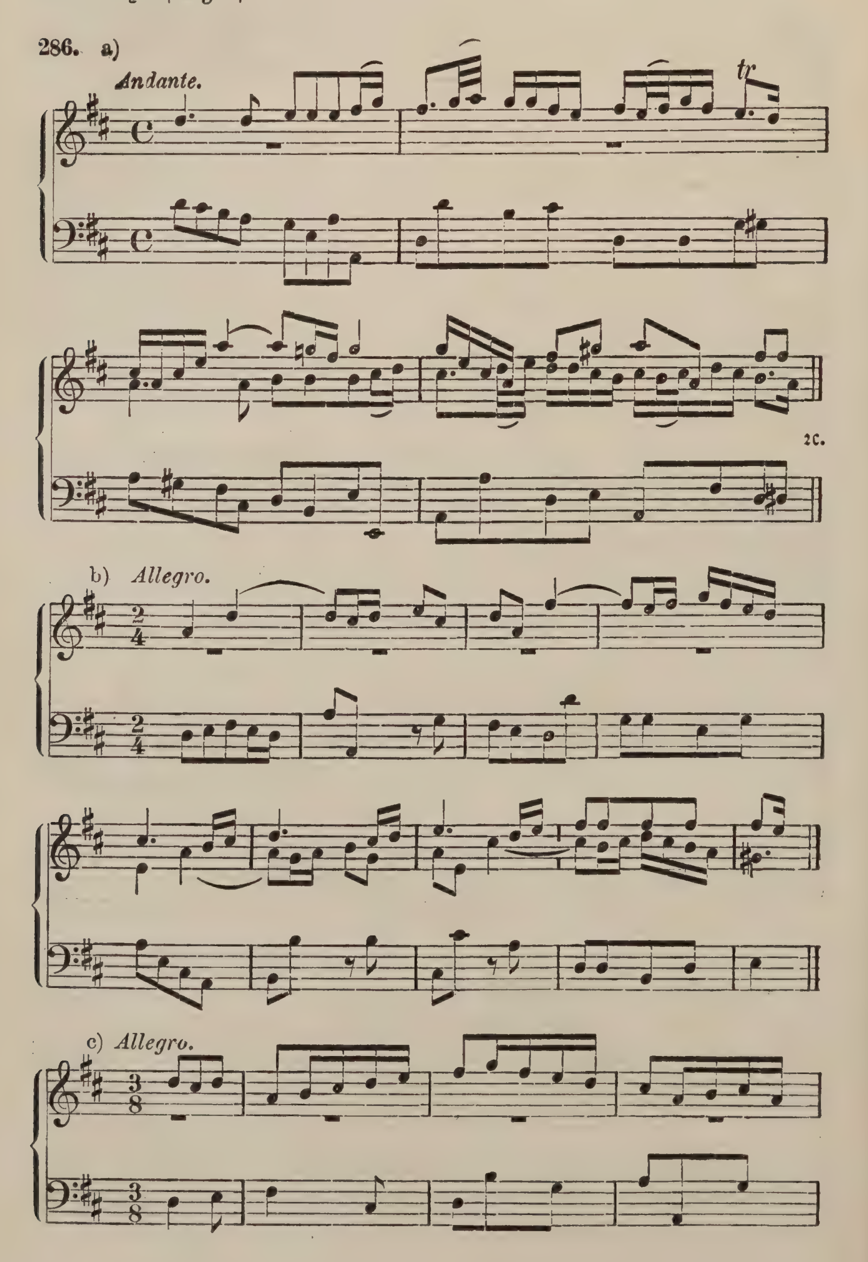
2 Violinen mit Baß ist als Schlußnummer meines Katechismus des Generalbaßspiels vollständig mitgeteilt; um von der Art der Arbeit einen Begriff zu geben (der Abstand der Stimmen um zwei ganze Takte verweist freilich von der Zwillingskonzeption mehr auf die kontrapunktische Arbeit), stehe hier wenigstens der Anfang:

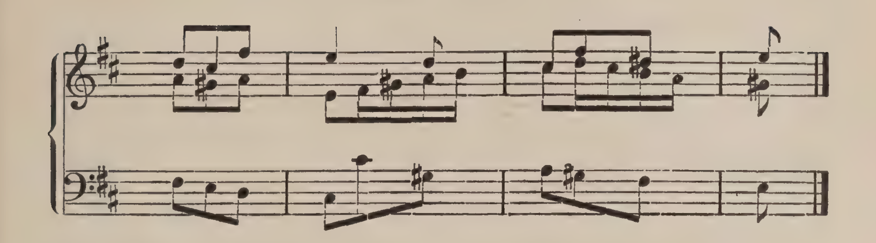


Die ganze Sonate hätte längst eine Neuausgabe mit ausgearbeitetem Akkompagnement finden sollen, da sie zu den hervorragendsten Werken der Triosonaten-Litteratur gehört.

Zwei prächtige Triosonaten in Kanonform haben wir auch von Johann Friedrich Fasch (für Violine und Viola mit Continuo). Die eine in D-dur hat ziemlich große Zeitabstände der Imitation in allen drei Sätzen; die Viola ist einen Ton höher zu stimmen und dann als Violine zu behandeln, d. h. die Notierung ist glatt abzulesen, nur daß z. B. an die Stelle der e''-Saite die a^1-Saite tritt, die aber in h' gestimmt ist, so daß also das Instrument die Notierung in die Unter-

quarte transponiert (mit strenger Geltung aller Versetzungszeichen). Die Satzanfänge sind:
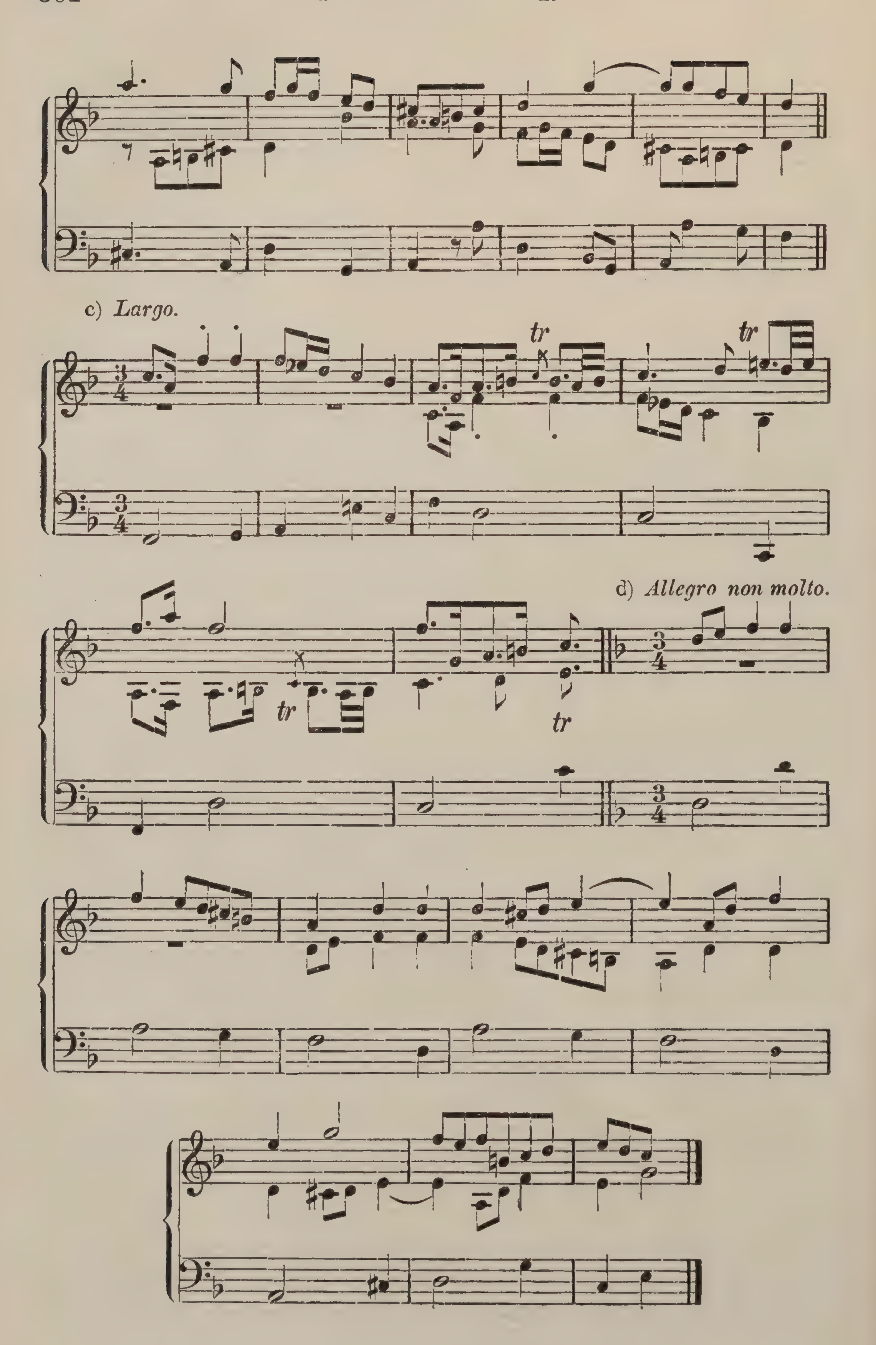




Hier sorgt trotz des weiten Zeitabstands die Transposition in die Unterquarte (Dominanttonart) dafür, daß nicht tautologische Wiederholungen längerer Strecken vorkommen. Eine thematische Abrundung durch Zurückkommen des Endes auf den Anfang (A-B-A) zeigt übrigens nur der zweite Satz; doch ist die Faktur durch gelegentliche Pausen durchsichtig und fließend gemacht.

Wertvoller als diese ist die zweite kanonische Triosonate Faschs in D-moll, bei welcher die zweite Violine im Einklange bezw. die Viola in der Unteroktave imitiert, und zwar in kürzeren Abständen, und eine stärkere thematische Einheitlichkeit in allen Sätzen aufweisbar ist. Die Anfänge der vier ziemlich lang ausgesponnenen Sätze sind:

287. a)
Andante.

b) *Allegro* (mit Reprise.)


c) Largo.
tr
tr
tr
tr
d) Allegro non molto.

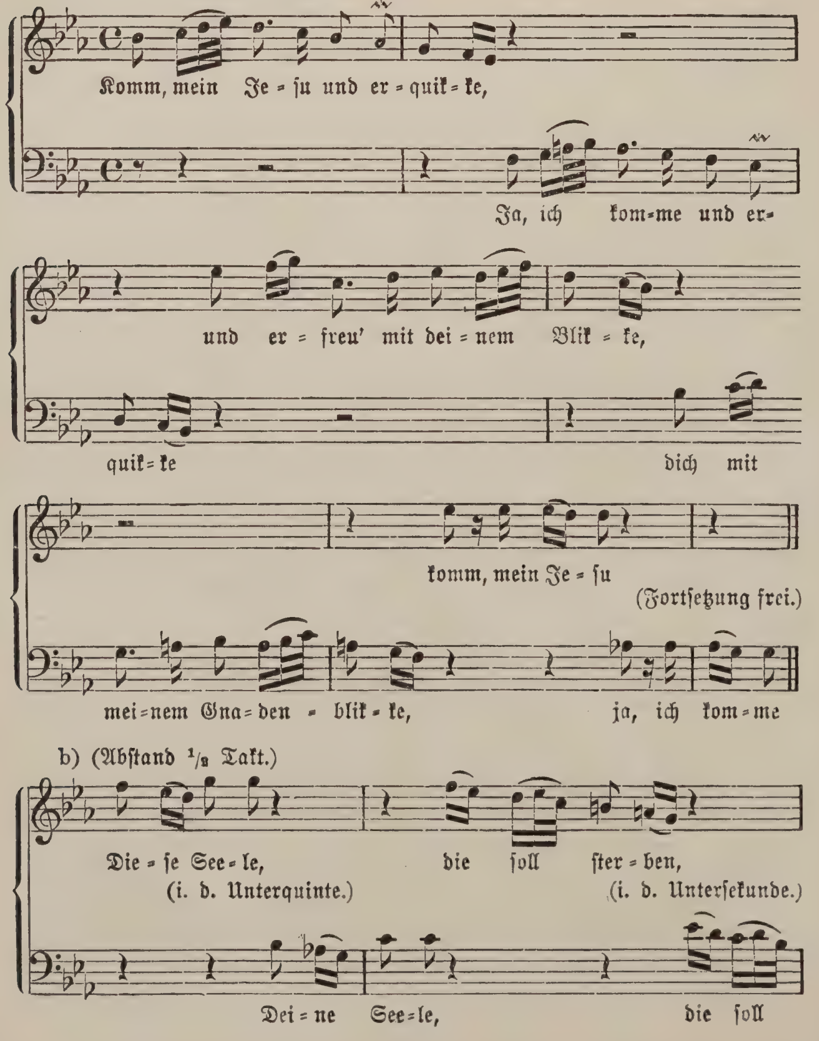
Daß gerade die Triosonate und das vokale Duett ganz besonders geeignet sind, die Zweiheit des Cantus durch Steigerung der Imitation bis zum wirklichen Kanon nahe zu legen, sei noch besonders angemerkt. Gerade die ästhetischen Bedenken, welche sich gegen das nur durch Terzen- oder Sextenparallelen eine Melodie verdoppelnde Duett (Mendelssohn) oder die ebenso geartete homophone Triosonate (Tartini) vorbringen lassen, führen durch einfachen logischen Schluß darauf, die Zwillingsnatur der Melodiebildung solcher Werke in einer Form zur Geltung zu bringen, welche zwar die Aehnlichkeit der Führung der Stimmen noch weiter steigert, aber durch zeitliche Verschiebung doch ihre Unterscheidung erzwingt. Damit ist freilich aber doch nicht gesagt, daß sie auf die Form des streng durchgeführten wirklichen Kanons hindrängte. Die letzte Zuspitzung zur unerbittlichen Conseguenza, zum keine Abweichung duldenden Obbligo, ist zuletzt doch, darüber kann kein Zweifel sein, lediglich Sache der freien Entschließung des schaffenden Künstlers und nicht ein Gebot ästhetischer Gesetze. Die theoretisierende Kunstbetrachtung hat aber merkwürdig früh das Wesen der Imitation aufgedeckt und den Komponisten Anlaß gegeben, die Nachahmung der Melodie der einen Stimme durch die der andern bis zur letzten Konsequenz durchzuführen, obgleich ihnen schwerlich entging, daß sie damit das Gebiet des eigentlichen freien Schaffens verließen und einseitig einer einzelnen Möglichkeit nachgingen. Daß streng durchgeführte Gesangskanons einfacher Faktur trotzdem sogar geradezu populär sein können, hat aber doch nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen rein praktischen, höchst plausibeln Grund. Alle derartigen Kanons vom „Sumer is icomen in“ des Mönchs von Reading bis zum „O wie wohl ist mir am Abend“ unserer Tage sind Kanons im Einklang, bezw. der Oktave, d. h. die Melodie ist nicht nur relativ (von anderer Tonstufe aus), sondern effektiv in allen Stimmen dieselbe, so daß es gleichgültig ist, welche Stimme beginnt und die Kenntnis der Melodie ohne weiteres zum Mitsingen befähigt. Die sich durch das successive Einsetzen der Stimmen ergebenden harmonischen Reize werden von allen Beteiligten gleicherweise empfunden und gewürdigt als etwas, das sozusagen ganz ohne ihr Zuthun als ein kleines Naturwunder sich einstellt, vergleichbar etwa dem Echo und den durch dasselbe beim Einzelgesang hervorgerufenen Zusammenklängen. Guido Adler streift in seiner Studie: „Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit“ (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II [1886] S. 325) allen Ernstes den Gedanken der Herleitung nicht nur der Nachahmung, sondern schließlich der gesamten Mehrstimmigkeit vom Zusammensingen der Gebirgsbewohner mit dem Echo, und ich denke mit Recht. Ein Gesangsstück von streng kanonischer Anlage im Intervall der Sekunde wird aber schwerlich Aussicht auf Popularität in dem eben erörterten Sinne haben, und auch für eins in der Quinte bezweifle ich das sehr, da solche Anlage das glatte Heruntersingen der Melodie mit absolut gleichen Intervallen ausschließt und das korrekte
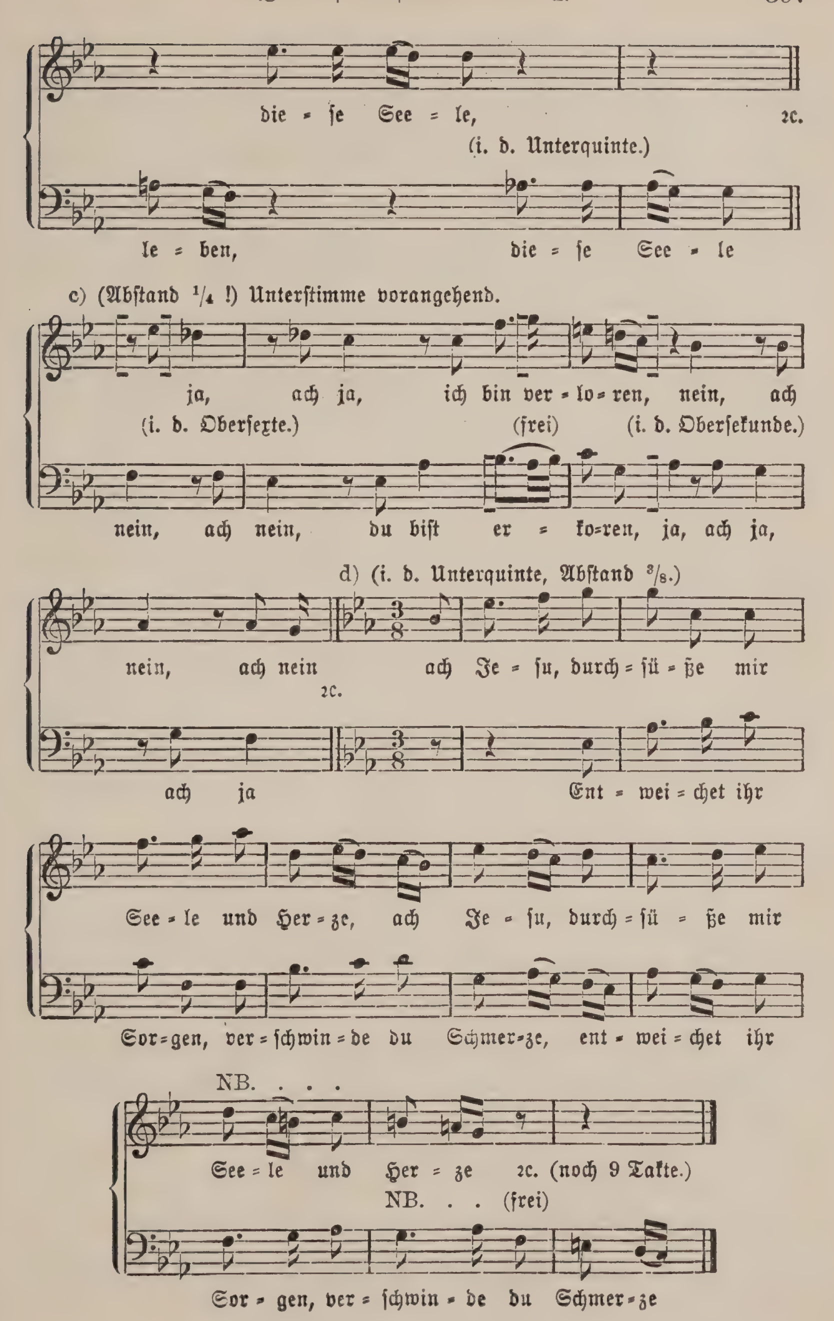
Singen der Einzelstimmen vom Hineinhören in die Harmonie, vom Verfolgen des Ganges der führenden Stimme abhängig macht. Man muß daher mit Schlußfolgerungen aus der Volksmäßigkeit strenger Kanons im Einklange sehr vorsichtig sein, wenn man nicht in arge Trugschlüsse verfallen will. Die Forderung der strengen Durchführung der einmal gewählten Form der Nachahmung (Wahrung des Ton- und Zeitabstandes) kann nicht durch Berufung auf jene populären Kanons motiviert werden. Selbst in diesen Kanons ist sie nicht sowohl für den Hörer als für den Mitsingenden Naturgebot, nämlich, weil nur die völlige Identität der Melodien den Natursänger zur Ausführung des Kanons befähigt. Dem Hörer kommt dagegen diese völlige Identität gar nicht zum Bewußtsein. Für ihn wirkt die Transposition der Nachahmung auf andere Stufen kaum wesentlich anders, jedenfalls nicht als minder reizvoll oder als minder vollkommen als die Nachahmung in der Oktave oder dem Einklange, und die volle Strenge der Imitation, die exakte Durchführung des durch den Anfang bestimmten Programms ist für ihn nicht kontrollierbar. Darum werden größere, frei erfundene Sätze in kanonischer Form doch immer Seltenheiten bleiben. Ihr Wert als Kanon ist doch schließlich ein schulmäßig demonstrativer; neben der Würdigung als freies Kunstwerk spielt in die Beurteilung immer etwas von Anerkennung einer besonderen Fertigkeit, der virtuosen Beherrschung einer speziellen Seite der Kunsttechnik, hinein. Gegen Kanons wie die Suiten von Jul. O. Grimm für Streichorchester oder die Serenaden von Jadassohn ist auch das Bedenken geltend zu machen, daß dieselben für längere Strecken einzelne Stimmen doch allzusehr auf Kosten der übrigen in den Vordergrund stellen. Wenigstens sollte man immer darauf ausgehen, die kanonische Arbeit möglichst auf alle Stimmen auszudehnen, d. h. die Instrumente wechselnd an den Kanonstimmen zu beteiligen und nicht ganze Gruppen von Instrumenten sozusagen zu Zuschauern zu machen. Die Natur des Kanons fordert eigentlich die Beschränkung auf soviel Stimmen, als am Kanon selbst beteiligt sind; im Kanon mit Cantus firmus tritt natürlich zu den voll berechtigten und sogar vor dieselben die den Cantus vortragende. Schon ein begleitender Baß ist aber streng genommen nicht ganz homogen, und frei geführte Stimmen, die sich melodisch gebaren und durch charakteristische Motivbildung die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sind doch nur dann zu rechtfertigen, wenn sie sich den Schein der Beteiligung am Kanon geben, d. h. fortgesetzt mit dessen Motiven imitierend eingreifen oder aber durch eine eigene kontrapunktische Manier sich den Rang einer koordinierten Gegenstimme sichern. In Arbeiten wie den Haslerschen Choralkanons, von denen Fig. 267 eine Probe giebt, ist die kontrapunktische Arbeit der drei anderen Stimmen eine derart bereits für sich das Interesse fesselnde (und zwar mit dem Choral entnommenen Motiven), daß die kanonische Verdoppelung des Cantus firmus nur gleich-

sam als Blüte des motivischen Sprießens und Wachsens erscheint. Eine ähnliche Behandlung ist natürlich auch der weltlichen Instrumentalmusik nicht versagt, und es ist z. B. möglich, in einem kanonisch gearbeiteten Orchesterstück den Füllstimmen durch gelegentliche Imitationen, die wenn auch nicht den Schein der Beteiligung am Kanon erwecken, so doch die effektive Beteiligung an der thematischen Arbeit darthun, erhöhte Bedeutung zu verleihen. Wir wissen ja von der Fuge her, daß z. B. Scheinengführungen, die nur die ersten Intervalle des Themas genau wiedergeben, vollkommen genügen, die Wirkung hervorzubringen, welche die wirkliche Engführung thut, nämlich die gedrängter Folge der Themaeinsätze. Und so kommen wir schließlich auch zur vollständigen Anerkennung der Scheinkanons als Bildungen, die in der Wirkung selbst auf den fachmännisch geschulten Hörer den Kanons nicht nachstehen. Freilich muß man sich dabei einer schulmeisterlichen Art, zu hören, entschlagen und nicht als Fordernder, sondern als Empfangender dem Werke gegenübertreten. Verlangt man nicht vom Komponisten einen streng durchgeführten Kanon — wozu man doch natürlich nur berechtigt ist, wenn der Komponist sich durch eine entsprechende Beischrift verpflichtet hat — so wird jede Art wohlerkennbarer Imitation als dankenswerte Gabe in Empfang genommen und auch die gelegentliche vorübergehende Steigerung zu wirklicher kanonischen Führung als bedeutsame Gipfelung begrüßt werden. Auch in solchen Fällen wird aber das Ueberspringen in eine andere Form der Nachbildung nicht als ein Mangel, sondern im Gegenteil als eine Vermannigfaltigung, jedenfalls als Bethätigung des freien künstlerischen Willens hingenommen werden, für welche es bei einem rechten Meister im konkreten Falle sicher nicht an guten Gründen fehlt. Nur von solchen Gesichtspunkten aus hat man Stücke wie das fortgesetzt imitierende Duett zwischen Sopran und Baß „Komm, mein Jesu“ in Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ oder das zwischen zwei Bässen „Der Herr ist der starke Held“ in Händels „Israel in Aegypten“ zu betrachten. Ich gebe aus beiden ein paar kurze Stellen, die den Wechsel der Form der Imitation vorführen; die Begleitung lasse ich ganz aus dem Spiele, bemerke aber ausdrücklich, daß das oben über die Beteiligung der Begleitstimmen im Instrumentalkanon Gesagte für den Gesangskanon durchaus nicht auch nur in annähernd gleicher Strenge zu Recht besteht. Für Gesang mit Instrumentalbegleitung ist die Unterordnung der Begleitung durchaus selbstverständlich; in welchem Maße der Komponist die Instrumente motivisch mit der Gesangsmelodie verknüpfen will, steht unter allen Umständen seinem künstlerischen Ermessen anheim. Wir haben bereits im 1. Bande (S. 178 ff. u. 288 ff.) Gelegenheit gehabt, die mancherlei Abstufungen kennen zu lernen, welche die Rolle der Begleitung sowohl der instrumentalen als der vokalen homophonen Melodie erfahren kann. Auch die Frage der Begleituug eines zweistimmigen Liedes und besonders des Frauenterzetts oder

=quartetts haben wir wenigstens gestreift (das. S. 378); daß die Spaltung der homophonen Melodie in eine diaphone mit kontrapunktischer Verselbständigung der beiden Canti die Rolle der Begleitung nicht im Prinzip verändert, ist aus Kap. X § 2 (2. Bd. S. 102 ff.) zu ersehen. Wir sind nun an dem Punkt angekommen, wo wir nach Durchwanderung des Labyrinths der gesteigertsten kontrapunktischen Verstrickungen wieder den Blick rückwärts richten und uns der Gefahr zu erwehren haben, des Guten zu viel zu thun, wovor schon S. 107 gewarnt wurde. Hier ist zunächst eine Probe aus dem Bachschen Duett:

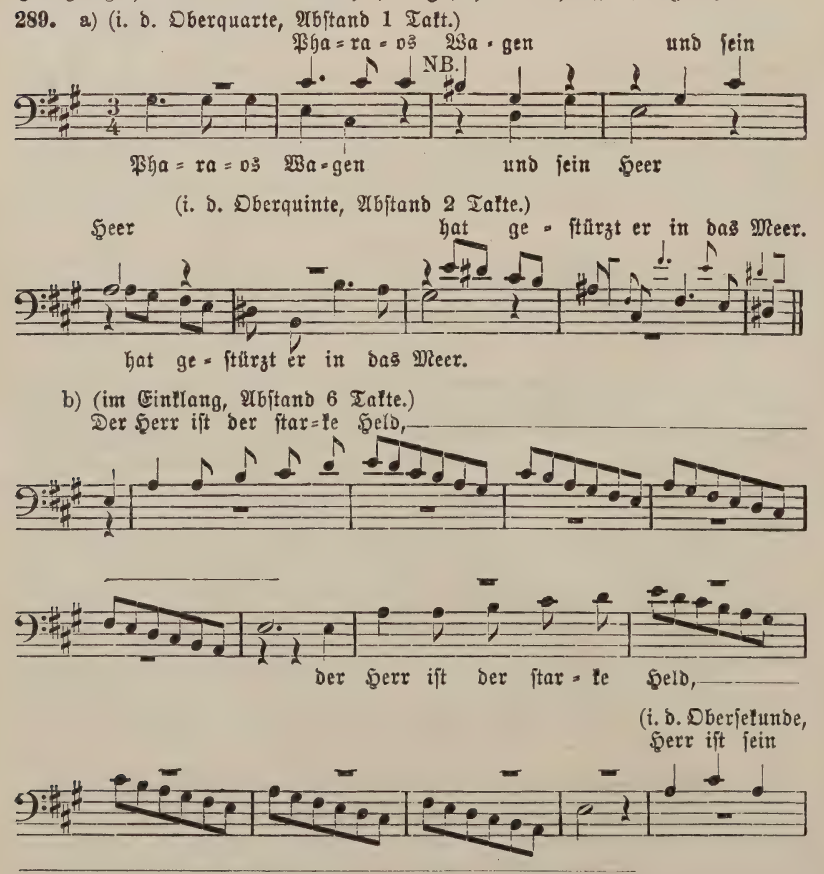
288. a) (i. d. Unterquarte, Abstand 1/1 Takt.)
Oberstimme vorangehend.

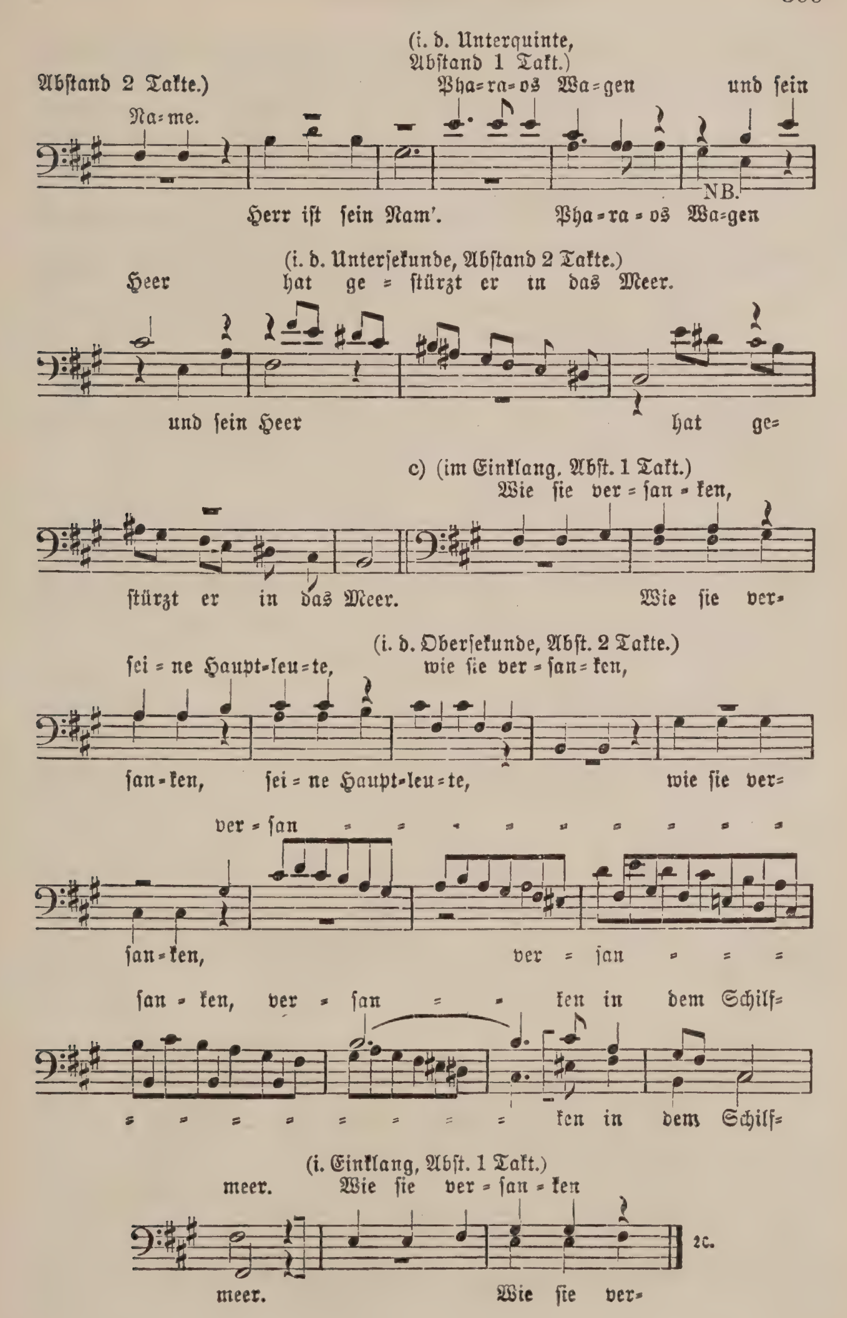



die = se See = le, ꝛc.
(i. d. Unterquinte.)
le = ben, die = se See = le
c) (Abstand 1/4 !) Unterstimme vorangehend.
ja, ach ja, ich bin ver = lo = ren, nein, ach
(i. d. Obersexte.) (frei) (i. d. Obersekunde.)
nein, ach nein, du bist er = ko=ren, ja, ach ja,
d) (i. d. Unterquinte, Abstand 3/8.)
nein, ach nein ach Je = su, durch = sü = ße mir
ꝛc.
ach ja Ent = wei = chet ihr
See = le und Her = ze, ach Je = su, durch = sü = ße mir
Sor=gen, ver = schwin = de du Schmer=ze, ent = wei = chet ihr
NB. . . .
See = le und Her = ze ꝛc. (noch 9 Takte.)
NB. . . (frei)
Sor = gen, ver = schwin = de du Schmer=ze

Hier sei besonders die Verstärkung des Ausdrucks im zweiten Takt von b beachtet, wo der Tenor ausnahmsweise in der Unternone statt Unterquinte imitiert und anstatt eine Sekunde tiefer eine Terz höher fortfährt als er geendet (die soll leben!); auch auf die keineswegs nötige, sondern nur des Ausdrucks wegen gemachte Abweichung in d bei NB sei hingewiesen.

Das Händelsche Duett läßt zunächst die beiden Singstimmen in ziemlich weiten Abständen alternieren, ohne die Absicht späterer strengerer Imitationen zu verraten. Erst Takt 42 beginnen dieselben sich bemerklich zu machen („[Herr] ist sein Name" in der Unterquarte und Untersekunde), verschwinden aber schnell wieder; Takt 52 werden sie durch 9 Takte bestimmter wieder aufgenommen, aber mit wechselndem Abstande (Fig. 289 c), machen aber abermals einem freien Abschlusse Platz. Fig. 289 b und c zeigen die Anfänge beider Hauptstrecken kanonartiger Anlagen des weiteren Fortgangs; beide werden durch frei geführte Schlüsse fortgesetzt:




(i. d. Unterquinte,
Abstand 1 Takt.)
Abstand 2 Takte.)
Pha=ra=os Wa=gen und sein
Na=me.
NB.
Herr ist sein Nam'. Pha=ra=os Wa=gen
(i. d. Untersekunde, Abstand 2 Takte.)
Heer hat ge = stürzt er in das Meer.
und sein Heer hat ge=
c) (im Einklang. Abst. 1 Takt.)
Wie sie ver = san = ken,
stürzt er in das Meer. Wie sie ver=
(i. d. Obersekunde, Abst. 2 Takte.)
sei = ne Haupt=leu=te, wie sie ver = san= ken,
san=ken, sei = ne Haupt=leu=te, wie sie ver=
ver = san
san=ken, ver = san
san = ken, ver = san = = ken in dem Schilf=
ken in dem Schilf=
(i. Einklang, Abst. 1 Takt.)
meer. Wie sie ver = san = ken
meer. Wie sie ver=
2c.

Bei a ist im 3. Takt (NB) die Imitation nach Brauch der Fugenthema-Beantwortung abgeändert, geht sonst aber streng weiter, bis sie umsetzt in die Oberquinte mit 2 Takten Abstand (der Schluß der Stimmlage wegen in die tiefere Oktave gelenkt). Die fugenartige Beantwortung kehrt auch in b bei NB wieder. In c schiebt sich die geklammerte Schlußbildung frei ein. Worauf ich aber in 288 und 289 besonders zu achten bitte, das ist das häufige Umsetzen des Nachahmungsintervalls und des Zeitabstandes. Das Ergebnis der Betrachtung dieser beiden Duette und auch einiger früheren Beispiele gestattet noch eine weitere Generalisierung, so daß die Brücke vom Kanon hinüber nach den ganz freien gelegentlichen Imitationen thatsächlich geschlagen ist. Dieselben repräsentieren aber doch insofern eine besondere mittlere Gattung, als in ihnen die Imitation nicht eine gelegentliche, zufällige ist (vgl. Kap. IX § 6 S. 81 ff.), sondern eine speziell beabsichtigte, also Selbstzweck, leitendes Prinzip der Fortspinnung und somit ein wesentlich konstituierendes Element der Formgebung. Sie stehen doch dem wirklichen Kanon nicht nur in der Wirkung, sondern auch in der Anlage sehr nahe, gehen nur dessen schulmäßigem Zwange, dem Obbligo, aus dem Wege und folgen nicht irgend welchem theoretischen Schema, sondern lediglich dem Gebote der frei schaffenden Phantasie, so daß sie mühelos sowohl dem variierenden Ausdrucksbedürfnis und den logischen Anforderungen der Harmoniebewegung genügen. Wir stehen darin also einer Setzweise gegenüber, die trotz ihrer Provenienz aus dem Kanon doch selbst der Fuge an Freiheit der Bewegung überlegen ist, aber auch für eine freie Behandlung der Fugenform wertvolle Winke geben kann. Fig. 289 a und b spielen ja sogar selbst direkt in die Fugierung über. Wir wollen dem Gedanken nicht weiter nachgehen; doch sind diese Hinweise vielleicht schon an sich genügend, den dazu Berufenen auf den rechten Weg zu führen, wie auch die Fuge von einer mit polyphonem Geist erfüllten Handhabung des modernen Stils absorbiert werden kann, so daß sie zu einem Ausdrucksmittel wird, für welches die Ausarbeitung strenger Fugen alter Observanz nur eine schulmäßige Vorstudie ist.

Wir fordern nunmehr als

Sechsundzwanzigste Aufgabe

die Komposition frei erfundener Kanons. Der Spielraum, den die Lösung dieser Aufgabe läßt, ist ein außerordentlich großer, begreift er doch alle Möglichkeiten vom kleinen Klavierstück in der einfachen zweiteiligen Liedform bis zum weitausgeführten Satze in Sonaten- oder Rondoform, ja bis zur cyklischen Vereinigung mehrerer derartigen Stücke in einem Streichquartett in Kanonform oder einer Suite für Streichorchester in Kanonform. Besonderer Wert sei aber

darauf gelegt, daß unter den Lösungen der Aufgabe sich auch wenigstens ein Gesangsduett in Kanonform befinde. Ob dasselbe einen geistlichen oder weltlichen Text hat, bleibe dem Schüler anheimgegeben; auf alle Fälle aber soll dasselbe einen poetischen (metrischen) Text haben, so daß nicht auch noch zu den sonstigen Schwierigkeiten das Ringen mit dem Prosatext kommt, vielmehr das poetische Metrum die Arbeit durch seine Anforderungen erleichtert. Auch in der Zahl der am Kanon beteiligten Stimmen sei Beschränkung anempfohlen. Ueber zwei werde nur hinausgegangen, wenn die Versuche mit zwei Stimmen und eventuellen weiteren freien Stimmen sehr glücklich ausgefallen sind. Bei allen diesen Arbeiten ist aber das erste Erfordernis, daß dieselben einen ausgesprochenen Stimmungsgehalt haben, einen ganz bestimmten Charakter durchführen, wirklich lebendiger Ausdruck sind. Bloße Produkte musikalischer Rechenkunst weise der Lehrer schonungslos zurück, fordere von kleinen Kanons wirklichen Miniaturcharakter von prägnanter Physiognomie und lasse auch in länger gestreckten sonatenartigen Sätze lahme Uebergangspartien zwischen thematisch erfundenen nicht ungerügt. Gelingt es dem Schüler, zu wirklicher Konzeption in kanonischer Form (Zwillingskonzeption) vorzudringen, bei der die Phantasie wirklich zwei Fäden gleichzeitig fortspinnt, indem sie das Gesetz des Kanons einhält, so wird er selbst des damit gemachten Fortschrittes sich freudig bewußt werden. Die freie Handhabung der kanonischen Manier, also das gelegentliche Anspinnen und Wiederaufgeben, desgleichen das Wechseln der Form des Kanons werden als außerhalb des Rahmens der Aufgabe fallend angesehen, aber nach Lösung derselben für künftige Aufgaben als die schönste Errungenschaft der strengen Kanonstudien im Auge behalten. Nur für Arbeiten mit mehreren Themen sei auch jetzt schon der Wechsel der Form der Imitation, desgleichen der Rollenwechsel der Stimmen als Mittel der deutlichen Hinstellung und Unterscheidung thematischer Bildungen freigegeben.

Vierzehntes Kapitel.

Das Ostinato.

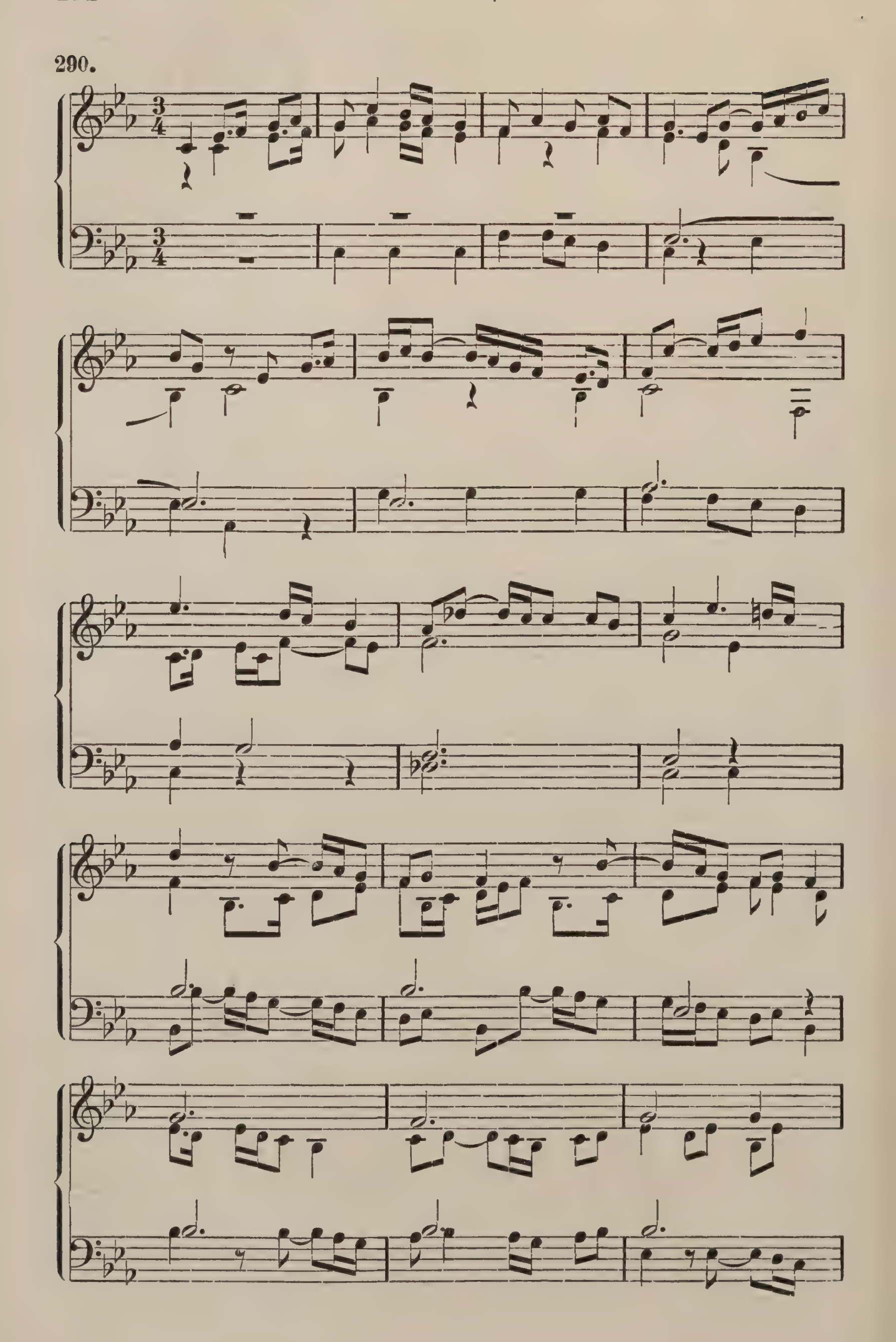
---

§ 1. Herkunft und Wesen des Ostinato. Vokalmusik.

Die Musikgeschichte lehrt, daß die Entwickelung der kunstvollen mehrstimmigen Musik sich zum guten Teil in der Form der Erfindung von Gegenstimmen zu einem fertig übernommenen monodisch erfundenen Gesange, einem Cantus firmus, Thema, vollzogen hat. Wenn sich auch Spuren freier Erfindung ganzer mehrstimmigen Sätze sehr weit zurück, nämlich bis ins dreizehnte oder gar zwölfte Jahrhundert, nachweisen lassen, sofern nämlich ein wirklich kanonförmiges Stück, eine Rota, Rotula, ein Rondellus, Radel, die nachträgliche Komposition der am Kanon beteiligten Stimmen ausschließt und vielmehr ein wirkliches Zusammenfortspinnen derselben durchaus bedingt, so bilden doch Stücke dieser Art nur einen sehr kleinen Bruchteil der älteren Produktion. Nicht nur das Organum (seit dem 9. Jahrhundert) und der strenge Déchant (seit dem 12. Jahrhundert) sind durchaus an einen Cantus prius factus gebunden, der gewöhnlich dem Schatze des gregorianischen Gesangs entnommen ist, sondern auch die ersten Versuche freieren Flugs der Erfindung, die aus der Zugrundelegung einer weltlichen Liedmelodie eine stärkere Anregung der Phantasie ziehen, die Motets und Cantilenae (Chansons), zeigen dieselbe Art der Entwickelung des mehrstimmigen Satzes aus einem fertig übernommenen einstimmigen. Und zwar war lange Zeit der Prozeß der, daß zunächst eine neue Stimme erfunden wurde, die sich nach Herzenslust als lebhaftere Gegenmelodie der ursprünglichen Melodie entfaltete. Die Hinzufügung einer dritten Stimme hatte bereits mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen und diese dritte Stimme ist daher in allen Ueberbleibseln aus jener Kindheitszeit der Mehrstimmigkeit leicht zu erkennen, da sie gegenüber dem ursprünglichen Tenor und dem nachkomponierten Diskant durch größere Gezwungenheit der Melodieführung auffällt, weil sie eben sich bescheiden muß, ergänzend zu den beiden anderen hinzuzutreten. Das ist noch so

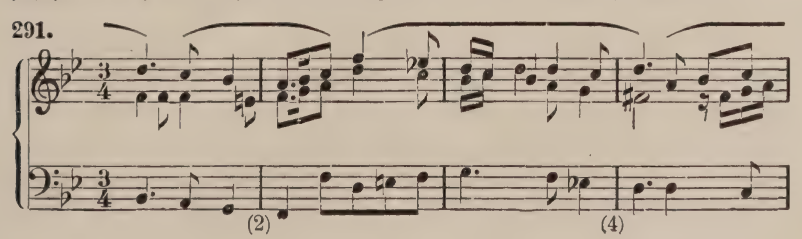
in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den reizenden dreistimmigen Gesängen eines Dunstaple, Binchois und Dufay, und wenn auch in der großen Zeit der niederländischen Kontrapunktiker die nachträgliche Komposition ganzer Stimmen allmählich mehr und mehr einem durchgeführten imitierenden und daher alle Stimmen gleich bedenkenden und sie darum gleich miteinander erfindenden Satze weicht, so bleibt doch die Zugrundelegung einer weltlichen oder kirchlichen Melodie als Tenor für Messen und Motetten bis in die Zeit Palestrinas und darüber hinaus in allgemeiner Aufnahme. Schon in den ältesten Motets um 1200 finden wir aber diese Zugrundelegung eines Cantus firmus vielfach in der Form des Ostinato, d. h. derselbe hat nicht die gleiche Ausdehnung wie die darüber entwickelte Komposition, sondern ist viel kürzer, wird aber immer wieder gleichlautend wiederholt. Oft besteht er nur aus dem auf ein einziges Wort entfallenden Bruchstück einer kirchlichen Melodie, das zwar in seine Einzeltöne in stark gedehnten Werten zerlegt wird, aber doch mehrfach wiederholt werden muß, um ein ausreichendes Fundament für das künstliche Gebäude zu bilden, welches der neuschaffende Künstler darüber aufzuführen sich gedrängt fühlt. Später bescheidet man sich freilich mit solchen dürftigen Brocken nicht mehr, sondern fordert ganze Melodien, deren Einzeltöne aber ebenso zu langer Dauer ausgereckt werden. Aber das künstlerische Schaffen hat unterdessen ganz andere Dimensionen angenommen und die aus einer Reihe weitausgeführter, kunstvoller, selbständiger Sätze bestehenden Messen der niederdeutschen Meister um 1500 kommen daher mit dem einmaligen Vortragen auch der vollständigen Melodie eines weltlichen oder Kirchenliedes trotz gewaltiger Dehnung der Werte derselben nicht aus, sondern legen jedem Satze der Messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus) die ganze Melodie mindestens einmal unter. So erfreute sich einer ganz besonderen Beliebtheit die Melodie eines Soldatenliedes „L'homme armé", über das eine ganze Reihe berühmter Meister Messen geschrieben haben, unter anderen auch Josquin Deprès. Derselbe verbraucht in der Messe „L'homme armé super voces musicales" die ganze Melodie je einmal im Kyrie und Sanctus, zweimal im Gloria und Agnus und dreimal im Credo; dabei rückt er in jedem neuen Satze die Melodie um eine Stufe in der Skala hinauf, d. h. er läßt sie im Kyrie von c aus singen, im Gloria von d aus (das zweite Mal rückwärts), im Credo von e aus (das zweite Mal rückwärts, das dritte Mal wieder in rechter Bewegung), im Sanctus von f aus, im ersten Agnus von g aus; im zweiten Agnus schweigt der Tenor und der Cantus firmus fehlt überhaupt (das Stück ist der Kanon Tria in unum, den ich in meinem Katechismus der Musikgeschichte abgedruckt habe); im dritten Agnus übernimmt der Sopran den Cantus firmus von a aus. Als Probe solcher Arbeit stehe hier das zweite Kyrie, dessen Tenor der Schlußteil der Melodie bildet, der mit dem ersten Teile fast genau übereinstimmt. Das Zwischensätzchen (die Melodie hat die normale Form A-B-A) liegt dem Christe zu Grunde.
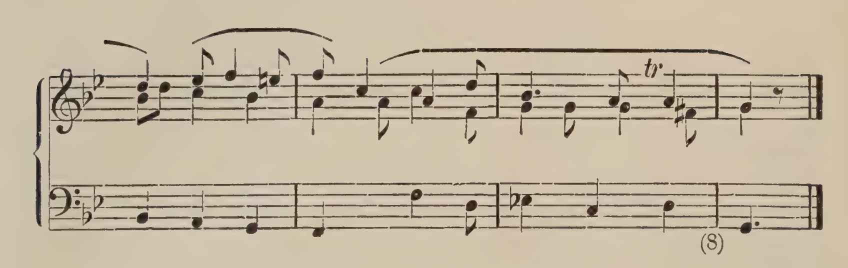
290.



Die junge Instrumentalmusik um 1600 übernahm auch diese Errungenschaft des Vokalstils beizeiten. So haben wir von Salomone Rossi, den ich im ersten Bande als ersten Variationenkomponisten anführte (S. 135 ff.), eine ganze Reihe über einen Basso ostinato gearbeiteter sogenannten Sonaten (für 2 Violinen und Baß), in Wirklichkeit Variationensätze. Eine derselben (op. 10 III) ist überschrieben „sopra l'aria della Romanesca". Da „Romanesca" eine damals verbreitete Benennung der Gaillarde ist, so ist trotz der Vorzeichnung imperfekter Mensur das Stück zweifellos als im Tripeltakt stehend anzusehen, d. h. es sieht mit Einfügung der Taktstriche so aus:

291.



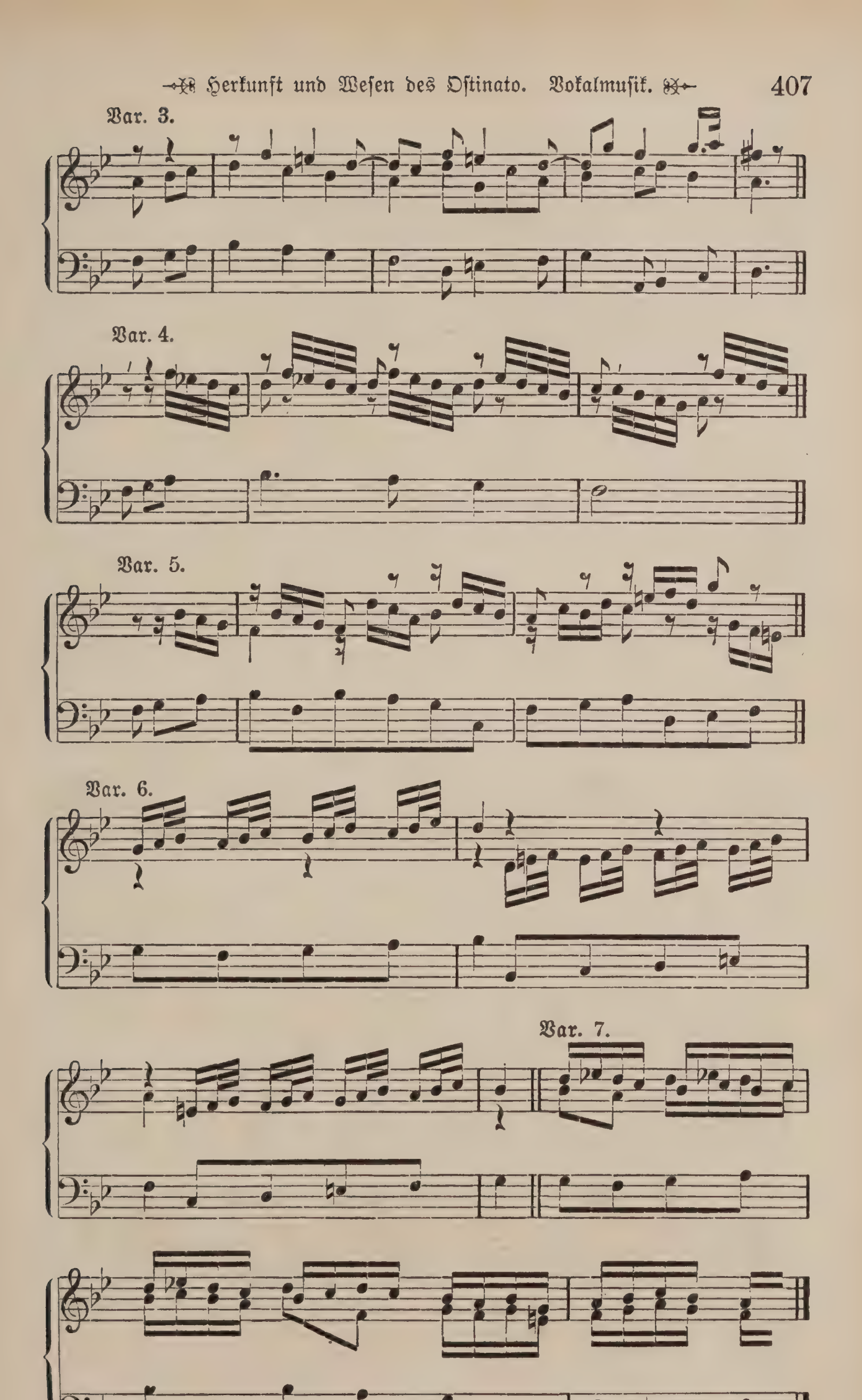


Dieses Thema erfährt nun acht Variierungen, unter denen der Baß, abgesehen von ein paar Oktavverlegungen und gelegentlicher Einschaltung von ein paar Achteln statt der längeren Noten, unverändert bleibt, sodaß man wohl in dem Stück eine richtige Chaconne sehen muß. Leider kann ich das Stück nicht ganz einrücken, will aber doch die Manieren der einzelnen Variierungen durch die Anfangstakte andeuten. Jede Variation führt ihre Manier konsequent mit Geschmack durch. Die Harmonie des Themas ist ja zwar noch ein wenig schaukelnd (zwischen B-dur und F-dur schwankend, aber in G-moll schließend), doch nicht gerade unlogisch, jedenfalls für ihre Zeit in keiner Weise verwunderlich:

292. Var. 1.

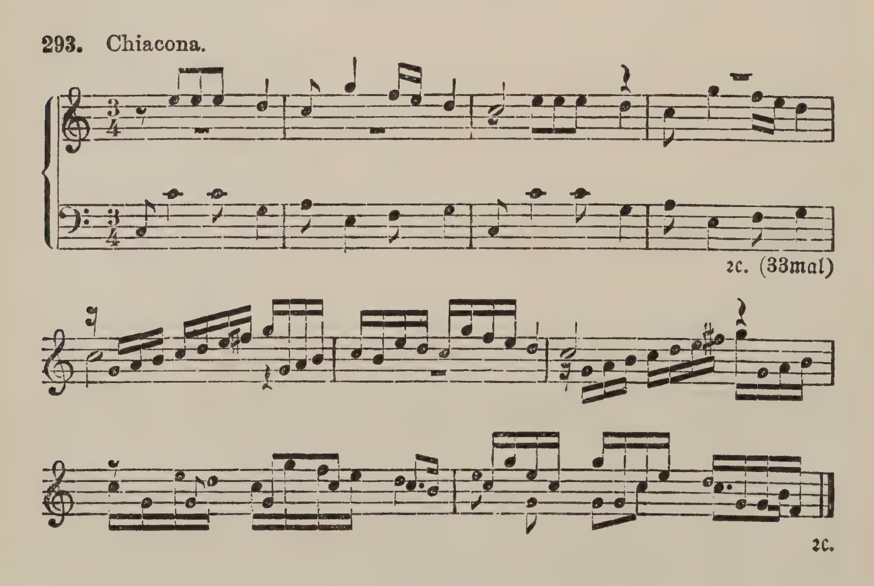
3/4

Var. 2.



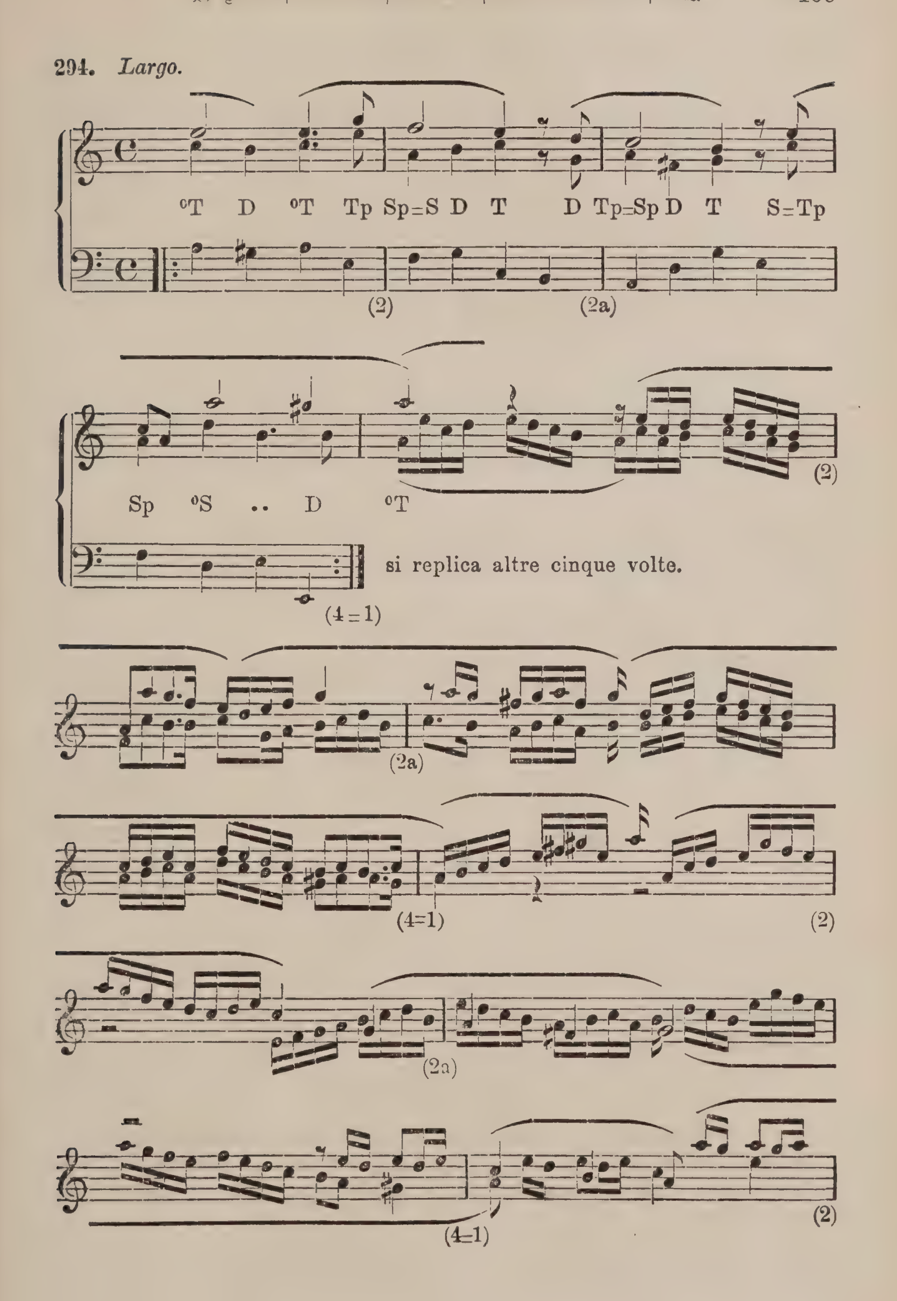
Var. 3.
Var. 4.
Var. 5.
Var. 6.
Var. 7.

Dem Namen Chaconne („Chiacona“ vielleicht irrtümlich statt Ciacona, wie später allgemein) bin ich zuerst bei Tarquinio Merula (Sonate concertate für 2 Violinen und Baß, 1637 Nr. III) begegnet. Das Stück ist aber inhaltlich viel dürftiger als viele andere Sachen Merulas. Sein ganzer Reiz besteht in der Entfaltung immer neuer Figurationsformen über dem im ganzen 33mal unverrückt wiederholten Baß. In der 17.—21. Variation wird durch den Streichbaß, der sonst den Ostinato ruhig mitspielt, das obstinate Motiv in Achteln figuriert, und die Violinen nehmen den Rhythmus des Ostinato an. Es genüge, eine kleine Probe des Stücks (Anfang) zu geben:

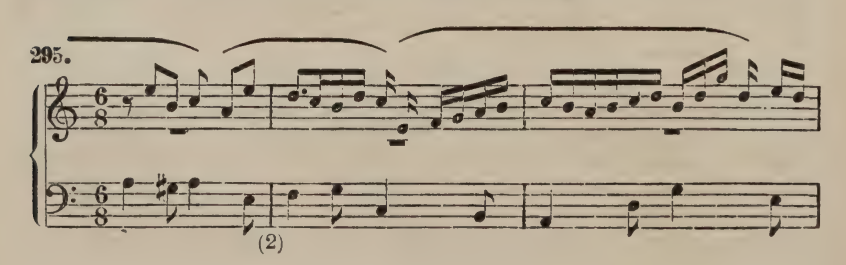


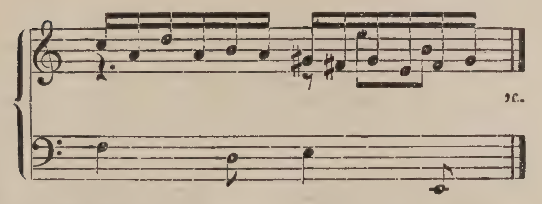
Ein hübsches Ostinato, aber nicht im umgeraden, sondern im geraden Takt (Pavanencharakter) fand ich bei Maurizio Cazzati (op. 18 Nr. XIII 1656), betitelt Capriccio sopra sedeci note. Das Thema ist besonders seines harmonischen Reichtums und seiner Fünftaktigkeit wegen bemerkenswert; denn wenn es auch thatsächlich nur vier Takte füllt, so ist doch sein Aufbau zu verstehen als 1—2, 2[a], 3—4, wobei immer der 4. Takt wieder zum 1. (oder 5.) umgedeutet wird, d. h. es sind fortgesetzt Halbsätze mit Ende und neuem Anfang zusammengeschoben, sodaß der Baß sich alle drei Takte wiederholen würde, wenn nicht dem zweiten Takte ein Einschiebsel von einem Takt Länge folgte:

294. *Largo.*


°T D °T Tp Sp=S D T D Tp=Sp D T S=Tp
(2)
(2a)
Sp °S .. D °T
(2)
si replica altre cinque volte.
(4=1)
(2a)
(4=1)
(2)
(2a)
(4=1)
(2)
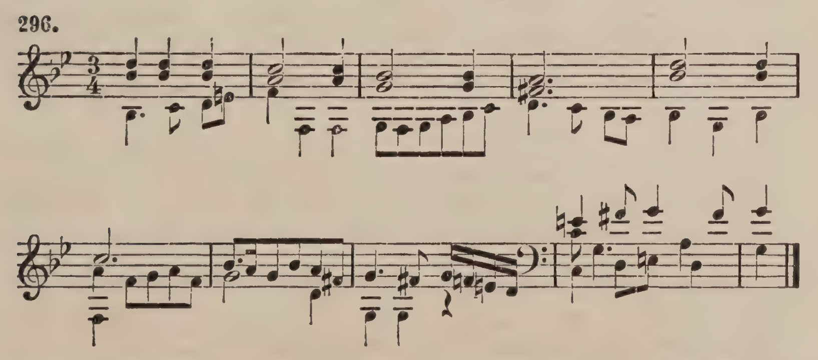
Diesem Teile folgt ein zweiter (Grave C) mit einem Ostinato von 16 Halben (anderes Thema), der sich aber nur einmal wiederholt, dann ein dritter, das Thema des ersten in Tripeltakt bringender („Alegro“), dessen Ostinato sich dreimal wiederholt, Anfang:





und endlich ein Schlußteil Vivace C mit einem Ostinato von 16 Achteln, das sich viermal wiederholt und eine Art Zusammendrängung des Themas von Fig. 294 bezw. 295 vorstellt, nämlich mit Ausscheidung der Modulationen zur Parallele und deren Dominante. Natürlich sind die hier aufgewiesenen Beispiele nicht die einzigen Belege des Ostinato auch in der älteren Instrumentalmusik. Besonders die Lautenmusik scheint schon im 16. Jahrhundert besondere Vorliebe für das Ostinato gehabt zu haben. Vielleicht ist doch etwas Wahres daran, daß die Chaconne aus Spanien stammt. In der „Orphenica Lira" des Don Miguel de Fuenllana (1554) sind zwei Fantasias ausdrücklich überschrieben „sobre un passo forçado" (bei der ersten ist der „erzwungene Gang", d. h. das Ostinato, laut Ueberschrift: ut re mi fa sol la, d. h., wie die Uebersetzung ergiebt, c d e f g a in mehrfachen Transpositionen. Eine richtige Chaconne ist auch die Romanesca (!) „O guárdame las vacas" von Alonso de Mudarra (1546), abgedruckt im zweiten Bande von Graf Murphys „Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts" (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1902). Das obstinate Thema ist 10taktig (1—8, 7ᵃ—8ᵃ) und wird fünfmal mit verschiedener Auslegung gebracht. Die erste Form, in der es auftritt, ist diese:

296.



Das Ostinato hat (wie wir bereits S. 76 ff. zu erkennen Gelegenheit hatten) seinen eigenartigen Reiz als eine besondere Form der Geltendmachung der Einheit in der Mannigfaltigkeit; natürlich kann diese Einheit nur dann als solche zur Geltung kommen und ihre Wirkung thun, wenn ihr eine wirkliche Mannigfaltigkeit gegenübersteht.
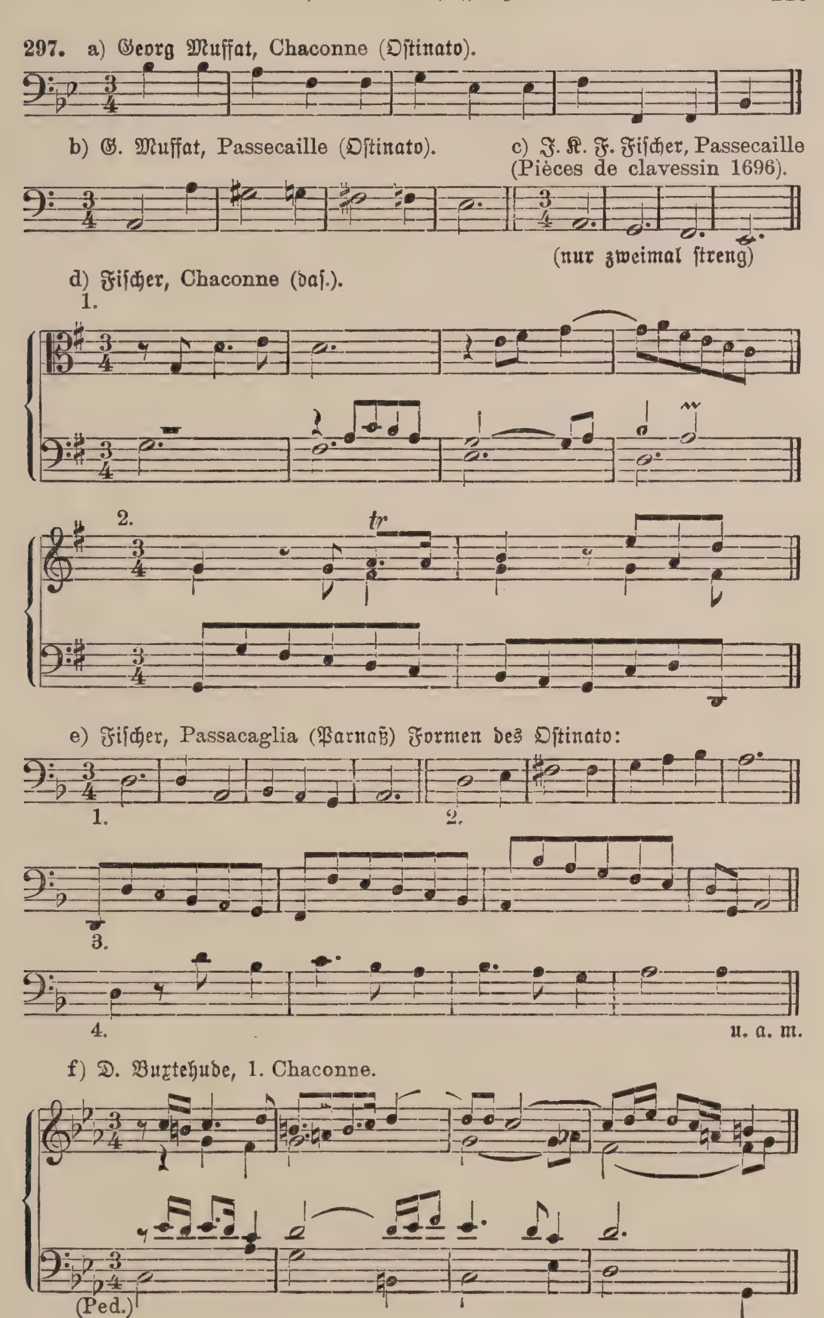
Das Ostinato ist dann „der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht" (Schiller). Die Arbeit mit einem Ostinato stellt daher an den Komponisten ganz besondere Anforderungen, die sogar in direkten Widerspruch treten können gegen ein bis hierher von uns für beinahe unverbrüchlich gehaltenes Gesetz der kontrapunktischen Arbeit, nämlich dasjenige der konstanten harmonischen Deutung des Cantus firmus. Ich habe selbst für die Fuge besonderen Nachdruck darauf gelegt, daß der harmonische Sinn des Themas durchaus als ein wesentlicher Bestandteil seines Charakters zu respektieren ist und habe nur für kanonische Führungen ein Abgehen von diesem Prinzip als statthaft bezeichnet. Beim richtigen Ostinato liegen aber die Verhältnisse ganz anders. Da ist es gar nicht Zweck, die wenigen denselben bildenden Töne als ein eigentliches Thema erscheinen zu lassen, das man immer wieder als die Hauptsache zu hören gezwungen sein soll. Je kürzer das Ostinato, desto mehr muß das Bestreben des Komponisten darauf ausgehen, dasselbe zu verbergen, wenigstens zu verdecken, und wo das nicht angeht, wenigstens seinen Gang in der mannigfaltigsten Weise harmonisch zu deuten. Andernfalls kann das Resultat nicht wohl ein anderes werden als das einer kläglichen Einförmigkeit, eines Nicht-Loskönnens von einem eng umschriebenen Kreise. Die Transposition des Ostinato in andere Tonarten, oder seine Verschiebung auf andere Tonstufen ohne Wechsel der Tonart, auch seine Verlegung aus der Baßstimme, der es seit Merula gewöhnlich zugewiesen ist (Basso ostinato) in eine andere Stimme, die gleichfalls seine harmonische Umdeutung erleichtert, sind doch eigentlich schon Verleugnungen seines Wesens. Versuchen wir schärfer zu präzisieren, was eigentlich sein Kern ist, so ergiebt sich, daß gerade die Festbannung auf die Stelle, die Unveränderlichkeit seiner Tongebungen, wie auch des zeitlichen Abstands derselben, das ist, worauf es in erster Linie ankommt. S. 76 ff. kamen wir auf das Ostinato zu sprechen von Haltetone und Orgelpunkte aus, und diesen Gesichtspunkt wollen wir als den allein richtigen festhalten. Der Reiz des Haltetons beruht doch eben darin, daß er nicht das bleibt, was er zu Anfang war und zu Ende wieder wird, sondern die mannigfaltigsten Wandlungen der Bedeutung durchmacht durch das, was um ihn her geschieht, während er dauert. Somit ergiebt sich für den Basso ostinato oder auch das in irgend einer anderen Stimme lokalisierte Ostinato nur die Notwendigkeit der strengen Konservierung seiner melodischen Natur; seine harmonische Andersdeutung ist nicht nur erwünscht, sondern notwendig, wenn irgend möglich. Zum mindesten aber ist unerläßlich, daß die Gestaltungen, welche er in den anderen Stimmen treibt, mehr und mehr das Hauptinteresse auf sich ziehen derart, daß nicht sowohl sie ihm Relief geben, sondern er sie nur als unscheinbare, verborgene Stütze trägt. Ambros hat die Cantus firmi der Messen und Motetten der Niederländer im 15.—16. Jahrhundert mit einem Holzreifen verglichen, um welchen die Blumenkränze der Kontrapunkte gewunden

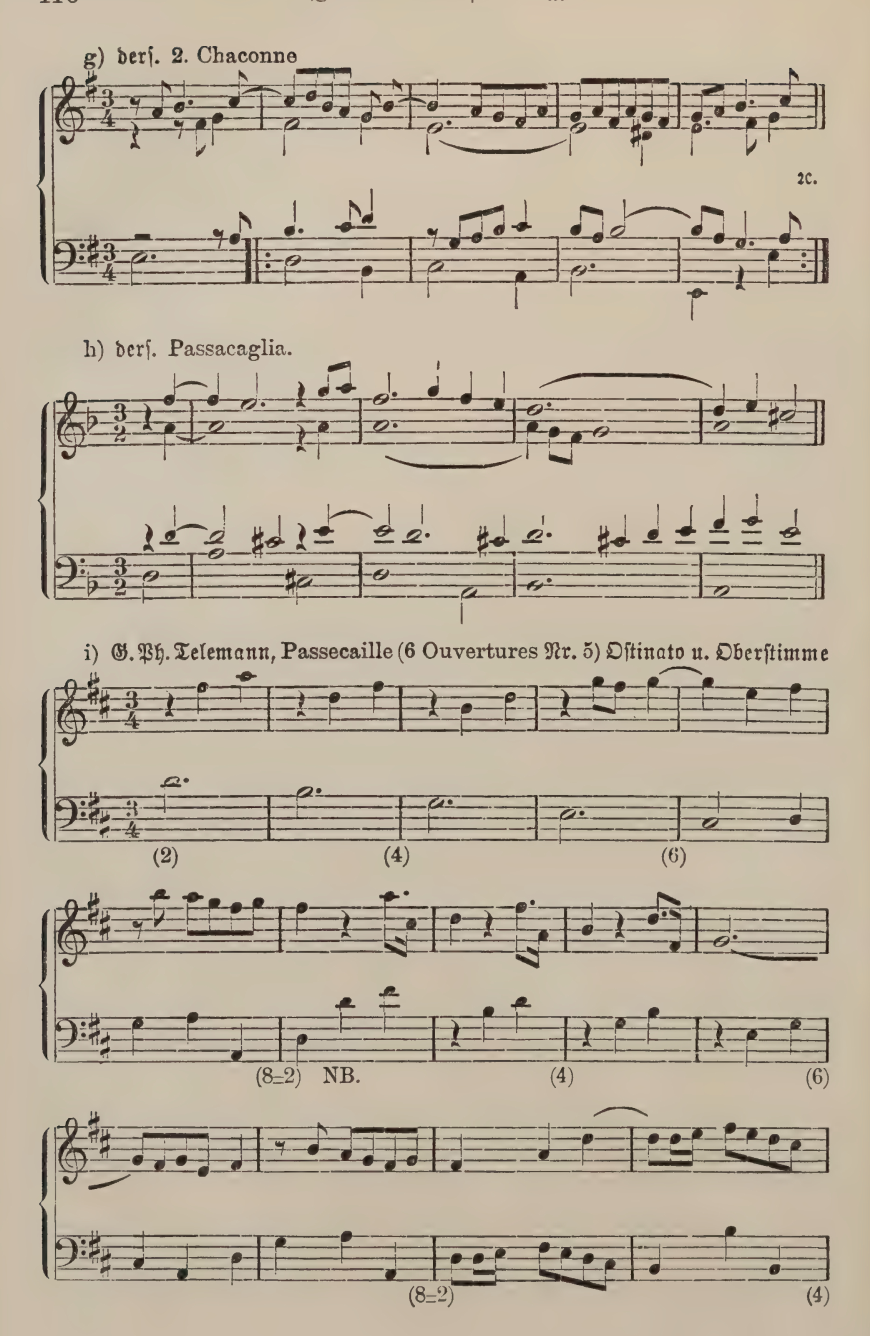
werden, die ihn verdecken. Das ist zutreffend für alle Formen des Ostinato. Ganz ist ja allerdings seine Rolle damit nicht charakterisiert. Sollte man den Ostinato wirklich ganz vergessen, so wäre doch seine ästhetische Bedeutung eine nur negative, was entschieden zu bestreiten ist. An allem Obstinaten haftet doch auch etwas entschieden positiv zu Würdigendes; das trotzig Beharrliche, Eigensinnige, welches man mit dem Worte „obstinat“ gemeinhin zu bezeichnen pflegt, ist doch eine positive Eigenschaft, die in allen Sätzen mit Ostinato mehr oder minder durchfühlbar bleibt und die je nach der sonstigen Haltung des Werkes, der Höhe des Niveaus, auf welchem seine Konzeption steht, die mannigfaltigsten Wertungen bedingen kann, ohne doch ihr Grundwesen ganz einzubüßen. Auf niederen Stufen kann dieselbe den Eindruck der Beschränktheit mit geradezu komischem Effekt machen, auf den höchsten dagegen den der felsenfest gegründeten Treue und Beharrlichkeit. Unsere Beispiele 57—61 lassen eine Anzahl solcher Typen deutlich erkennen, von denen aus die Nutzanwendung für die Werke mit durchgeführtem Basso ostinato leicht zu machen ist.

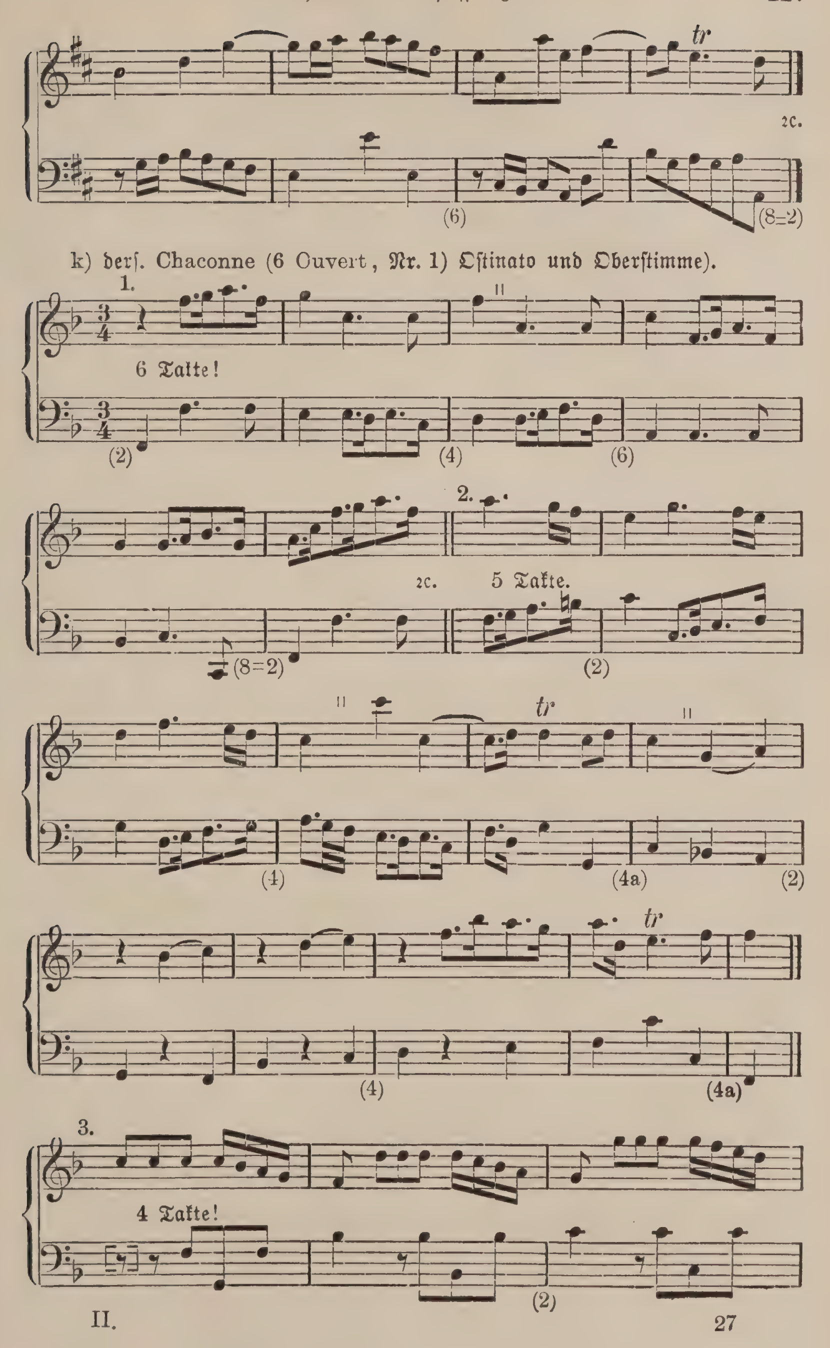
§ 2. Chaconne und Passacaglia.

Abgesehen von Fällen gelegentlichen Auftretens eines Ostinato im Verlauf eines Tonstücks, das natürlich ebensogut möglich ist wie ein Ansatz fugenartiger Arbeit oder kanonischer Führung (vgl. über zwei solche Fälle bei Buxtehude Spittas „Bach“ I. S. 276) hat sich das Ostinato als durchgeführte Manier, besonders in den beiden Schwesterformen der Chaconne und Passacaglia eingebürgert. Chaconne und Passacaglia sind zweifellos ursprünglich identisch (Brossards Lexikon [1703]: „Passacaglio veut dire Passecaille, c'est proprement une Chaconne“). Der von Brossard versuchten (von Mattheson, Walther u. a. nachgeschriebenen) Unterscheidung beider widersprechen die Litteraturbelege. Man kann wohl kurz und gut sagen, daß sowohl die Chaconne als die Passacaglia im Charakter und Tempo der Sarabande nahestehende Tänze sind (langsamer Tripeltakt), aber nicht wie diese nur aus achttaktigen Sätzen mit Reprisen bestehen, sondern gewöhnlich ein achttaktiges, viertaktiges oder gar nur zweitaktiges Thema als Baß festhalten. Dietrich Buxtehude ist vielleicht (1637—1707) der erste gewesen, welcher in Deutschland den Namen Passacaglio anwandte (Werke, Ausg. Spitta I, S. 1); erfunden hat er denselben natürlich nicht. Pedrells Diccionario erklärt das Wort (spanisch pasacalle) durch Pasear la calle „in der Gasse spazieren“, also ebenso wie gewöhnlich Cassatio erklärt wird („gassatim gehen“); es mag wohl aus Spanien zuerst nach Italien und Frankreich gekommen sein. Jedenfalls ist die Passacaglia (Passecaille) in den französischen Ouvertüren und in den Lauten- und Klaviersuiten gegen Ende des

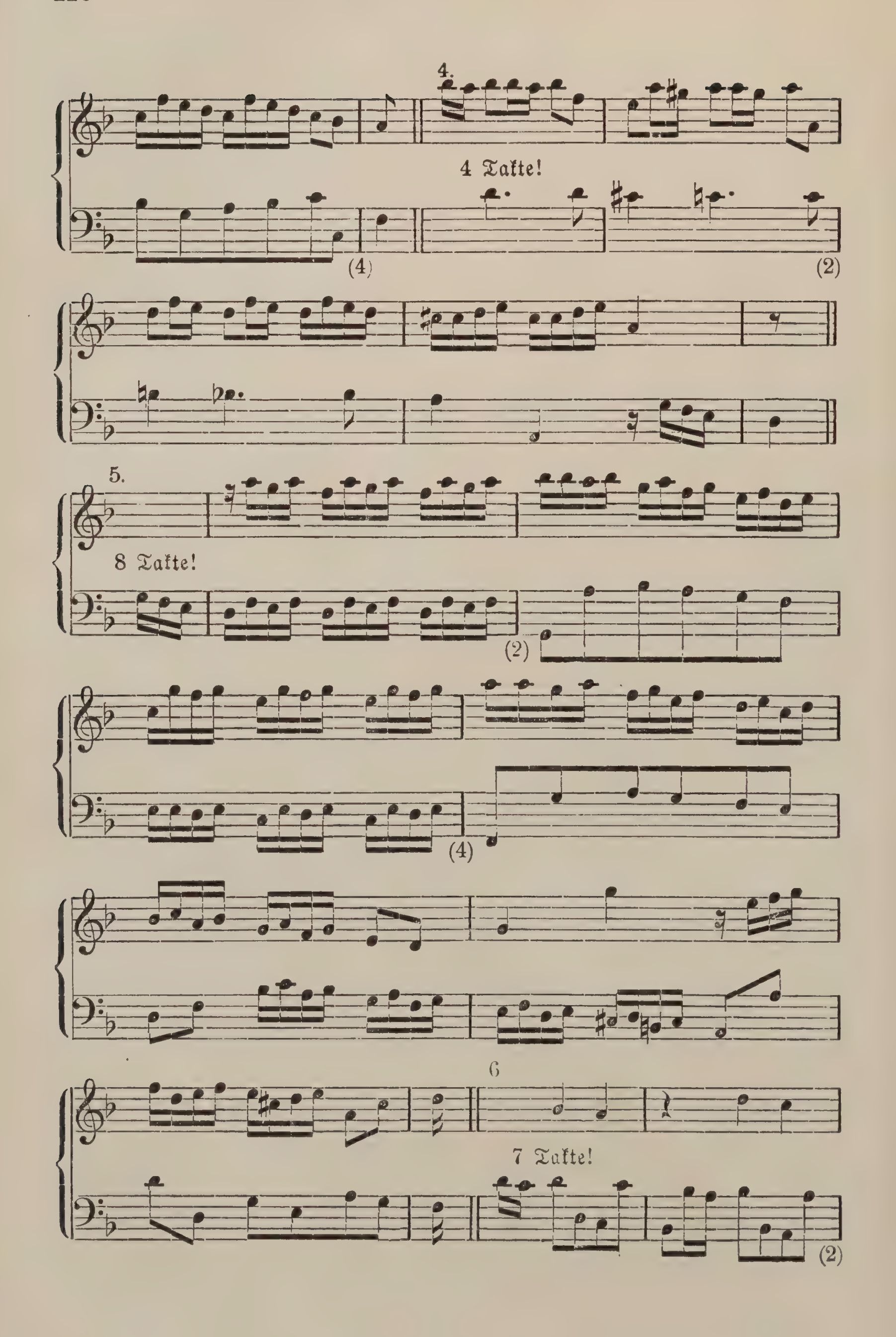
17. Jahrhunderts neben der Chaconne nichts Seltenes mehr. Der Passacaglio Buxtehudes ist freier gehalten als seine beiden als Einzelstücke gearbeiteten Chaconnen (Werke I, S. 6 und S. 12), da er das Ostinato auch in anderen Tonarten bringt. Er ist aber insofern sehr streng, als das Ostinato unverändert (!) durchweg im Pedal bleibt. Der Aufbau ist: je sieben Vorträge in D-moll (Haupttonart), F-dur (Parallele), A-moll (Dominante) und wieder D-moll; zwischen die einzelnen Teile treten je zwei die Modulation vollziehende freie Takte. Buxtehudes Passacaglio (Fig. 297 h) hat zweifellos Bach zu seiner Passacaglia die Anregung gegeben. In der Art des Aufbaues durchaus ähnlich angelegt ist eine Passacaglia von Johann Kaspar Ferdinand Fischer (im „Musikalischen Parnassus“ [1738], vgl. die Neuausgabe von E. v. Werra, S. 70 ff.), die im ersten Teil das viertaktige Baßmotiv achtzehnmal in D-moll bringt, beim neunzehntenmal aber in die Parallele (F-dur) geht, es dann fünfzehnmal in F-dur wiederholt, beim sechzehnten Male sich nach der Dominante (A-moll) wendet (siebenmal in A-moll) und schließlich wieder in D-moll ankommt (viermal). Dabei nimmt aber das Ostinato wiederholt mancherlei figurative Elemente auf. Auch Fischers Ouvertürenwerk „Journal du Primtems“ (1695) enthält zwei Passecaillen, die ich aber noch nicht kenne. Aber auch ältere Chaconnen sind keineswegs immer streng; z. B. wahrt der viertaktige Baß der Chaconne im ersten Florilegium Georg Muffats (1695, Neuausgabe in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich) nur in den beiden ersten Variationen seinen Gang und wird dann ganz unkenntlich; dagegen ist die „Passecaille“ im zweiten Florilegium wesentlich strenger und hält die Tonart (A-moll) fest bis nahe dem Ende, wo eine unruhigere Harmonik (mit Ausweichungen nach G-dur und D-moll) den an die Stelle der Halbschlüsse des Themas zu setzenden letzten Ganzschluß zweckmäßig vorbereitet. Die Satztechnik aller dieser älteren Chaconnen und Passecaillen ist im Grunde nicht sehr verschieden von derjenigen der ältesten italienischen Meister (Rossi, Merula, Cazzati), welche der Form bereits in sehr bemerkenswertem Grade Herr geworden sind. Nur Buxtehude macht eine Ausnahme und kommt Seb. Bach nahe. Die beiden Chaconnen Buxtehudes figurieren den Ostinato wiederholt stark und verlegen ihn auch in die Oberstimme, modulieren aber nicht. Die erste (Fig. 297 f) hat eine Anzahl ganz freier Zwischensätzchen (Divertissements) und bringt das Ostinato im ganzen 26 mal; die zweite (Fig. 297 g) hat keinen einzigen freien Takt und bringt das Ostinato 30 mal. Die Arbeit ist (wie auch im Passacaglio) eine vorzügliche, eines Bach würdige, jedenfalls denselben voraus ahnen lassend. Hier sind einige Proben vor Bachscher Passacaglien und Chaconnen:

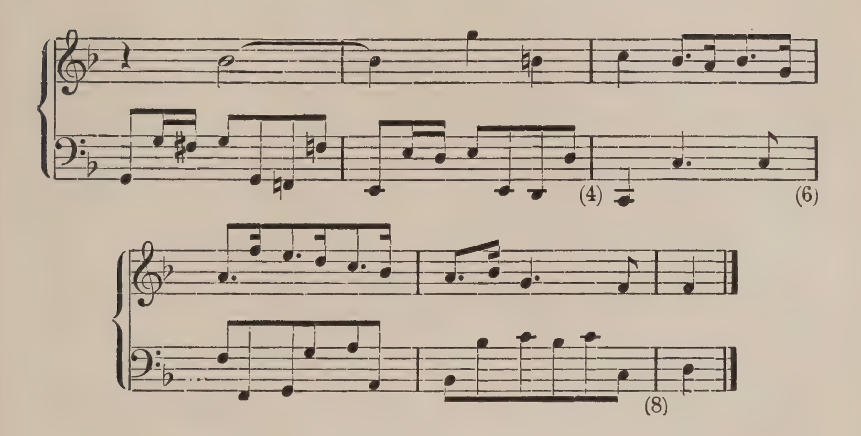

297. a) Georg Muffat, Chaconne (Ostinato).
b) G. Muffat, Passecaille (Ostinato).
c) J. K. F. Fischer, Passecaille (Pièces de clavessin 1696).
(nur zweimal streng)
d) Fischer, Chaconne (das.).
1.
2.
tr
e) Fischer, Passacaglia (Parnaß) Formen des Ostinato:
1.
2.
3.
4.
u. a. m.
f) D. Buxtehude, 1. Chaconne.
(Ped.)


g) derſ. 2. Chaconne
ꝛc.
h) derſ. Passacaglia.
i) G. Ph. Telemann, Passecaille (6 Ouvertures Nr. 5) Oſtinato u. Oberſtimme
(2)
(4)
(6)
(8=2)
NB.
(4)
(6)
(8=2)
(4)



tr
rc.
(6)
(8=2)
k) ders. Chaconne (6 Ouvert, Nr. 1) Ostinato und Oberstimme).
1.
6 Takte!
(2)
(4)
(6)
2.
rc.
5 Takte.
(8=2)
(2)
tr
(4)
(4a)
(2)
tr
(4)
(4a)
3.
4 Takte!
(2)


4.
4 Takte!
(4)
(2)
5.
8 Takte!
(2)
(4)
6
7 Takte!
(2)

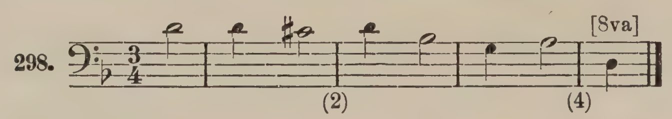


Ein Blick auf diese kleine Auslese erweist eine viel freiere Behandlung des Ostinato als die Definitionen der Theoretiker vermuten lassen. Vor allen zerfallen aber alle versuchten Unterscheidungen von Chaconne und Passacaglio angesichts der Belege in nichts. Schon Fischer in den Pièces de Clavessin (1696) geht soweit (d), ein viertaktiges Ostinato, das er je zehnmal in G-dur und G-moll festgehalten hat, weiterhin plötzlich bei der Auflösung in Achtel (2) auf nur zwei Takte zusammenzudrängen, bringt es aber am Schluß wieder viermal getreu. Besonders interessant sind die Passecaille und Chaconne Telemanns aus dem „Six ouvertures“. Die Passecaille (i) frappiert zunächst durch die metrische Natur des Themas; sie beginnt mit dem zweiten Takt, geht aber (ohne Elision des 5. Taktes) glatt bis zum 8. Takte weiter, der aber zugleich Anfangstakt des neuen Vortrags ist, d. h. zum zweiten umgedeutet wird. Somit ist das Thema fortgesetzt nur sechstaktig. Auf der richtigen Erkenntnis dieses Sachverhaltes beruht durchaus seine gerechte Würdigung. Das Thema tritt nach einem ganz freien, romantisch angehauchten Zwischenspiel (!) einmal in A-dur auf, nach Wiederkehr des Zwischenspiels in E-moll, dann ebenso in H-moll und läuft nach einer letzten zurückführenden Reproduktion der freien Partie in den Anfang zurück. Noch merkwürdiger ist die Chaconne (k), deren Thema nach einander sechstaktig (1.), fünftaktig (2.), viertaktig (3. und 4.), voll achttaktig (5.) und siebentaktig (6.) auftritt, wobei seine Identität allerdings manchmal sehr fraglich wird. Es entsteht dabei doch mehr der Eindruck einer Kette zwar in der Manier verwandter, aber auf verschiedene Themen aufgebauter Chaconnen.

Wenn wir heute bei dem Namen Chaconne an eine mehr weltliche und bei dem Namen Passacaglia an eine mehr kirchliche Haltung denken, so liegt das einzig und allein an den beiden monumentalen Werken Bachs, welche diese Namen durch Typen beispielloser Groß-

artigkeit repräsentieren, nämlich der in D-moll stehenden Ciaccona der vierten Solo-Violinsonate und der großen Orgel-Passacaglia in C-moll.

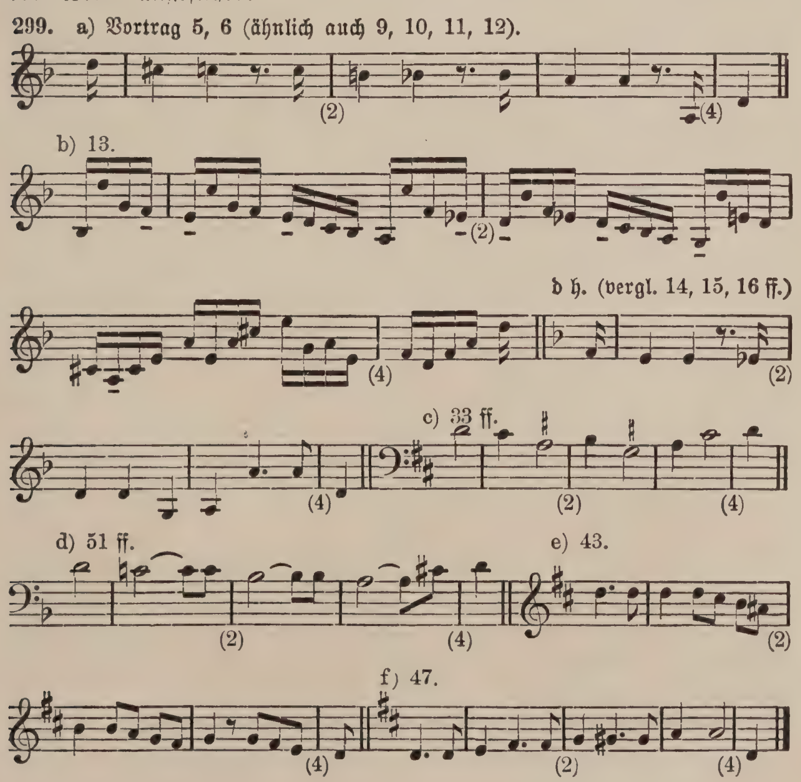
In der besonders durch Joseph Joachims grandiose Auffassung des Werks zum Gemeingut der musikalischen Welt gemachten Chaconne ist durch die Beschränkung auf die der Polyphonie doch trotz Bachs meisterlicher Behandlung nur in beschränktem Maße fähige Violine das Ostinato nicht wie sonst üblich durch lang ausgehaltene Noten einer Baßstimme repräsentiert, sondern kann immer nur kurz angedeutet werden. Es wäre daher falsch, wenn man das Wesen der Chaconne aus diesem Werke ableiten wollte. Vielmehr setzt das Verständnis der Bachschen Chaconne unbedingt die Vertrautheit mit Beispielen dieser Form voraus, in welchen eine Anzahl Stimmen fortgesetzt in der Notierung unzweideutig auseinandergehalten und womöglich durch verschiedene Instrumente besetzt sind. Unter dieser Voraussetzung erweist aber freilich das Werk einen beispiellosen Reichtum, so daß es ohne Frage als die Krone der gesamten Chaconnen-Litteratur anerkannt werden muß. Die Chaconne in Max Regers Solo-Violinsonate Op. 42 IV ist eine mit großem Geschick durchgeführte Nachbildung der Bachschen, zeigt sogar eine bemerkenswerte Selbständigkeit im Detail, ist aber doch im ganzen Habitus dem Vorbilde ähnlicher als an sich nötig ist. Man sieht deutlich, daß Reger den Begriff der Chaconne von Bachs Werk abstrahiert hat. Sehen wir uns Bachs Chaconne einmal genau daraufhin an, inwiefern sie eine wirkliche Chaconne ist, d. h. fragen wir nach ihrem Ostinato und seiner Durchführung, so ergiebt sich für dasselbe deutlich diese Form:

298. 

also ein viertaktiges Thema von bestimmt kadenzierendem Charakter, dessen Familienähnlichkeit mit anderen von uns angeführten Ostinati evident ist. Dasselbe wird im ganzen 62mal vorgetragen und zwar erfolgt nicht ein einzigesmal irgend welche Veränderung der metrischen Struktur, vielmehr sind 62 viertaktige Halbsätze ohne jedwedes Einschiebsel und ohne eine einzige Zusammenschiebung glatt an einander gehängt. Die Tonart wird nicht ein einzigesmal verlassen, sämtliche 61 Vorträge beginnen und schließen mit der Tonika der Haupttonart, nur ist der die Vorträge 33—50 (fast genau ein Drittel) umfassende Mittelteil in die Durvariante (D-dur) gebracht. Zweifellos steht das Stück einzig da mit der Eigenschaft, unter solchen metrischen und modulatorischen Verhältnissen auch nicht für Momente das Gefühl der Monotonie aufkommen zu lassen. Dieses glänzende Resultat verdanken wir der Unerschöpflichkeit der Phantasie des Meisters, die immer neue

Gestaltungen aus dem unscheinbaren Keime der einfachen acht Baßnoten emporschießen läßt. Freilich sind die acht Noten von Fig. 298 nicht fortgesetzt reell nachweisbar, sondern erfahren mancherlei Stellvertretungen, aber immer in einer leichtverständlichen Art, wie sie auch der gewöhnlichen Variation (vgl. Bd. I, S. 146 ff.) nicht versagt sind. Zu beachten ist, daß Bach zur Vermeidung des Zerbröckelns seiner Arbeit in allzu kleine Stückchen verschiedener Behandlung je zwei Vorträge zu engerer Einheit zusammenschließt, von denen aber zumeist doch wieder der zweite gegenüber dem ersten sich figurativ gesteigert erweist (vgl. den 8. mit dem 7., den 10. mit dem 9., den 16. mit dem 15. Vortrage u. s. f.). Vor allen steigert sich aber die Figuration in den ersten 30 Vorträgen von Paar zu Paar stetig bis zu *F*-Arpeggiato in Zweiunddreißigstel-Triolen. Erst der vorletzte Vortrag vor Eintritt der Variante D-dur lenkt wieder zur Beruhigung über und der 32. bringt das Thema in einer dem ersten Vortrage fast gleichen Gestalt. Der Mittelteil sowohl als der Schlußteil (wieder in der Haupttonart) steigern daher nochmals von neuem.

Ein paar auffällige Umgestaltungen des eigentlichen Ostinato seien noch zur Erleichterung eigenen Durchsehens und Analysierens des Werks angeführt:



Sehen wir uns die harmonische Behandlung des viertaktigen Themas näher an, so ergiebt sich, daß die Kadenzierung, deren Funktionsbezeichnung für die ersten vier und viele andere diese ist:

$$^0T \mid {}^0S\ D \mid {}^0T\ {}^0Sp \mid {}^0S\ D^{6>}_{4}\ \ddot{+} \mid {}^0T$$
(2) (4)

allerdings eine ganze Reihe von Wandlungen durchmacht, teils Bereicherungen durch chromatische Zwischenharmonien, teils aber auch Vereinfachungen bis zur Reduktion auf eine einzige Kadenz. Hier ist eine kleine Auslese:

5 ff.: $^0T \mid D\ (D) \mid S^{III<}\ S^{VII} \mid D^{6>}_{4}\ \ddot{+} \mid {}^0T.$
(2) (4)

13 ff.: $(S \mid D)\ {}^0Tp \mid {}^0Sp\ {}^0S \mid D^{6>}_{4}\ \ddot{+} \mid {}^0T.$
(2) (4)

21: $(\not{D}^{9>}) \mid D\ (\not{D}^{9>}) \mid S^{III<}\ \not{S} \mid D\,.\,. \mid {}^0T.$
(2) (4)

22: $^0T \mid {}^0D\,.\,. \mid {}^0T\,.\,. \mid {}^0S\ D \mid {}^0T.$
(2) (4)

NB.! 24: $^0T \mid (D)\,.\,. \mid {}^0S\,.\,. \mid D^{6>}_{4}\ \ddot{+} \mid {}^0T.$
(2) (4)

30: $^0T\ (D) \mid {}^0Dp\ (S\ D) \mid {}^0Sp\ {}^0S\ {}^0T \mid \not{\not{D}}\ D^{43} \mid {}^0T.$
(2) (4)

33 ff.: $T \mid D\ T \mid Tp\ S \mid D^{6}_{4}\ \ddot{+} \mid T.$
(2) (4)

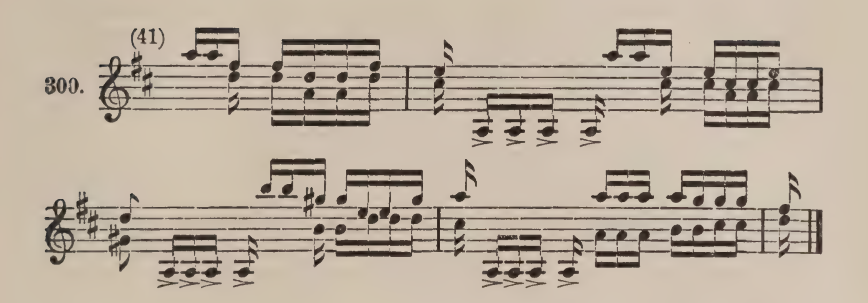
NB.! 42: $D \mid T\,.\,. \mid S\,.\,. \mid D\,.\,. \mid T.$
(2) (4)

NB.! 51 ff.: $\not{T} \mid {}^0D\,.\,. \mid {}^0S\,.\,. \mid D\,.\,. \mid {}^0T.$
(2) (4)

54: $^0T\ (D) \mid {}^0Dp\ (D) \mid \not{T}\ D \mid {}^0T\ {}^0S\ D \mid {}^0T.$
(2)
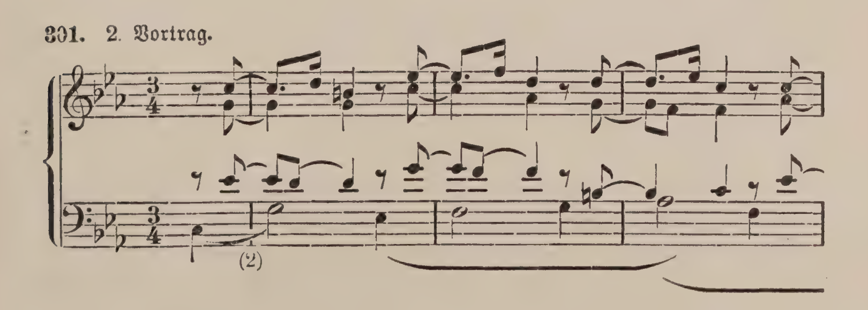
Schließlich möchte ich noch die Aufmerksamkeit auf die Vorträge 38—42 lenken, welche für die Vereinfachung der Kadenz und die starke Abweichung von dem eigentlichen thematischen Ostinato durch ein kleines Extra-Ostinato in Gestalt des immer wieder markierten a (in 42: d) entschädigen:

300.



Auch die C-moll-Passacaglia Bachs (für Orgel) ist von einer mustergültigen Einfachheit der Anlage und einer beispiellosen Großartigkeit der Wirkung. Das obstinate Thema wird im ganzen 21 mal vorgetragen und zwar bleibt es während der ersten elf Vorträge im Pedal ohne jedwede Veränderung der Lage und der Tonart, geht im 12.—13. Vortrage an die Oberstimme über (das Pedal verstummt), im 14. an den Alt, erscheint im 15.—16. durch die tiefsten Töne einer Arpeggienfiguration angedeutet (in der Art der Beispiele 287 bis 291 des ersten Bandes) und wird im 17.—21. wieder vom Pedal übernommen. Nicht ein einzigesmal verläßt es die Tonart. Der erste Vortrag erfolgt durch das Pedal allein in derselben Form, die das Pedal nachher bis auf die Fälle wahrt, wo es sich zu komplementärer Rhythmik mit den Manualstimmen verbindet (im 6. und 10. Vortrag); auch in diesen ist aber seine Figuration eine einfache, es deutlich erhaltende. Als Probe von Bachs Arbeit stehe hier der 2.—3. Vortrag, die dadurch zu enger Einheit verwachsen sind, daß sie dieselbe Manier festhalten und eine einzige, zunächst zu einer Sexte aufsteigende, dann aber bis zur Oktave unter dem Anfange herabgehende Linie bilden. Besonders sei die freie Abänderung der Harmonie im dritten Vortrag gegenüber dem zweiten beachtet:

301. 2. Vortrag.



(6) (8)

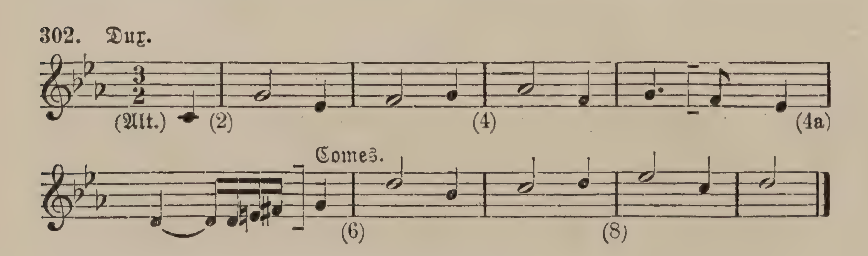
3. Vortrag.

NB

(2) (4)

(8)

Nicht ein einzigesmal ist der glatte metrische Verlauf durch irgend welche Einschaltung oder Elision gestört, so daß das Ostinato in der denkbar vollkommensten Weise als solches zur Geltung kommt, bis nach dem 22. Vortrage der Meister aus freier Entschließung die Form zerschlägt und als Abschluß eine ausgeführte Fuge (124 Takte) über die erste Hälfte des Ostinato anhängt:



(Die Fuge gehört zu denen, welche die Modulation zwischen Thema und Antwort legen.) Natürlich sind in der Fuge keine Gründe mehr vorhanden, die Tonart festzuhalten, vielmehr greift ein kräftiges modulatorisches Wesen Platz, wie es sich bei Bach von selbst versteht.

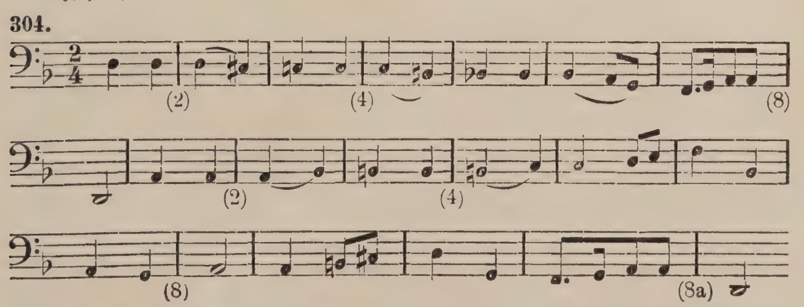
§ 3. Symphonische Arbeiten über ein Ostinato.

Schon unter den ältesten Belegen des Ostinato im 17. Jahrhundert fanden wir solche im geraden Takt, wenn auch nicht unter dem Namen Chaconne oder Passacaglia; auch eins der Beispiele bei Buxtehude (ohne Namen) steht im geraden Takt mit dem Ostinato:

303. 
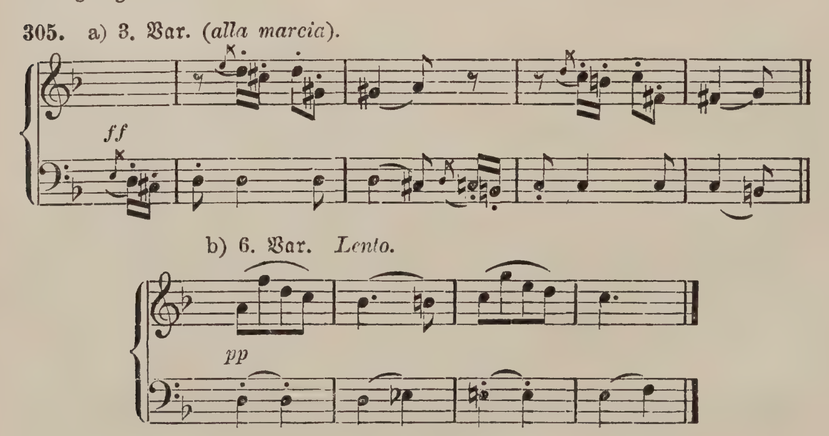
Unter dem Namen Ciaconne hat Franz Lachner in seiner dritten Orchestersuite einen Satz in geradem Takt mit Ostinato gearbeitet. Ich weiß nicht, ob er in dieser Freiheit der Namensübertragung Vorgänger hatte; jedenfalls liegt kein Grund vor, diese mißbräuchliche Benennung im Anschluß an ihn öfter zu machen, da sowohl Chaconne als Passacaglia historisch unbedingten Anspruch auf langsamen Tripeltakt haben. Der betreffende Satz Lachners bringt das Ostinato gleich zu Anfang nicht als effektiven Baß, sondern läßt es vom ersten Fagott und ersten Cello in Oktaven vortragen mit einem besonderen fundamentierenden Basse (Kontrabässe und zweites Cello) und mit harmonischer Füllung durch die Bratsche. Das Ostinato ist zweiteilig, der erste (fallende) Teil hat Ganzschluß, der zweite (steigende) Halbschluß, den ein Anhang wieder in einen Ganzschluß verwandelt:

304.



Dieses 20taktige Thema erfährt 15 kunstvolle Variierungen, welche, wie die Bachsche Chaconne, sich aller wirklichen Modulationen enthalten. Nur die letzten fünf stehen in der Durvariante. Das Ostinato wird gleich in der ersten Variation Grundstimme und ist das auch in der dritten und sechsten (aber in der Umkehrung); in den anderen wird es in der melodieführenden Stimme ausgeziert vor-
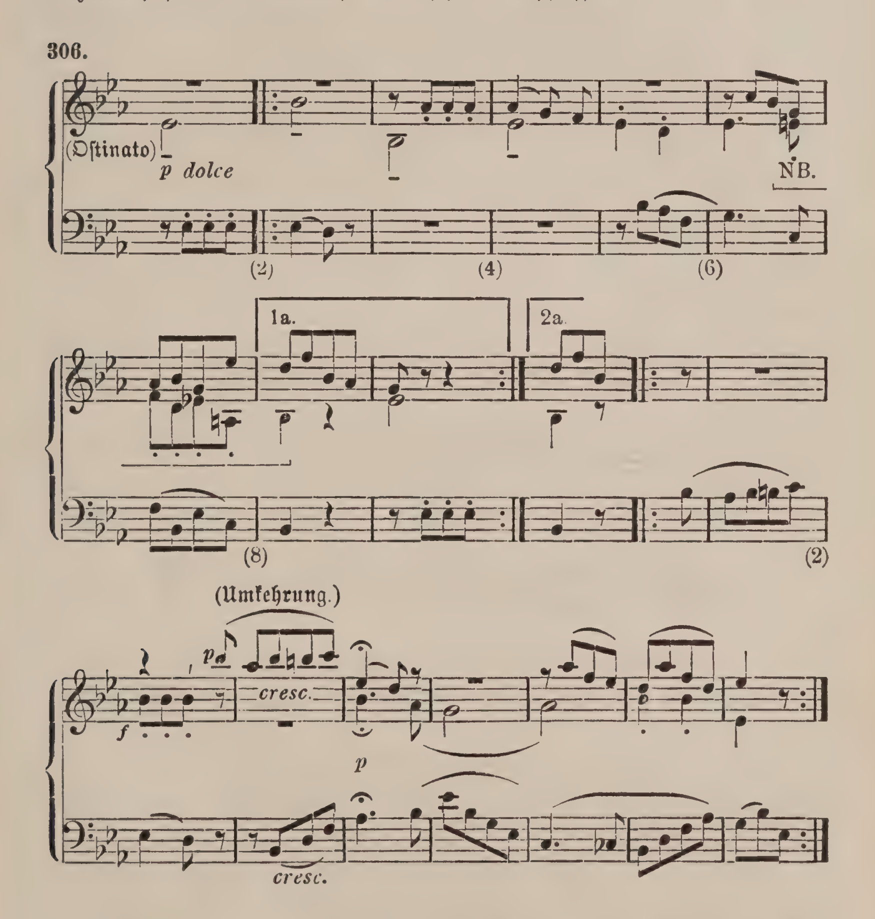
getragen. Die Anwendung der Umkehrung des Ostinato macht darum nur eine schwache Wirkung, weil bereits die zweite Hälfte des Themas selbst dieses Mittel verbraucht. Dem ganzen Stück fehlt aber überhaupt, verglichen mit Bachs Chaconne, ein großer einheitlicher Zug. So hübsch zum Teil die einzelnen Variationen ausgeführt sind, man vermißt eine größere ansteigende Linie, das Ganze zerfällt doch zu sehr in kleine Bilder. Mehrmaliger Tempowechsel ist natürlich nur geeignet, diesen Eindruck zu verstärken, und auch die Einführung virtuoser Soli (in der 8. Var. Klarinette, in der 9. Violine, in der 12. Horn, in der letzten zwei Soloviolinen in hübscher Anwendung des Satzes a due canti mit wiederholter Annäherung an den Kanon) trägt dazu des weiteren bei. Sieht man von diesem Fehler ab, so gehört das Stück entschieden zu den glücklichsten Anwendungen des Ostinato; dasselbe zeigt Lachners Meisterschaft im Kontrapunkt im schönsten Lichte. Ich gebe nur ein paar Proben (Ostinato und Gegenmelodie) zur Anregung:



Die höchste Idealisierung der Form des Aufbaues eines großen Satzes über ein Ostinato unter völliger Befreiung von jedem Schematismus und doch unter glänzendster Durchführung der leitenden Idee repräsentiert zweifellos das Finale von **Beethovens** Eroica. Auch hier stehen wir dem geraden Takte des Ostinato gegenüber, aber ohne die Bezeichnung als Chaconne oder Passacaglia. Nach einer kurzen, heftigen unisono-Einleitung, die sich jäh in durch Doppelschläge verzierten Terzschritten (d—b—g—es—c—as—f—d—b) in die Tiefe stürzt und mit einigen Tuttischlägen auf dem Dominantseptimakkord fragend abbricht, tragen zuerst die Streichinstrumente pizzicato piano den ersten achttaktigen Satz des Ostinato vor (unisono), dann gesellen sich ihnen bei der Wiederholung desselben die Holzbläser (nachschlagend) und für die drolligen drei FF-Schläge auch das Blech und die Pauke, sodaß

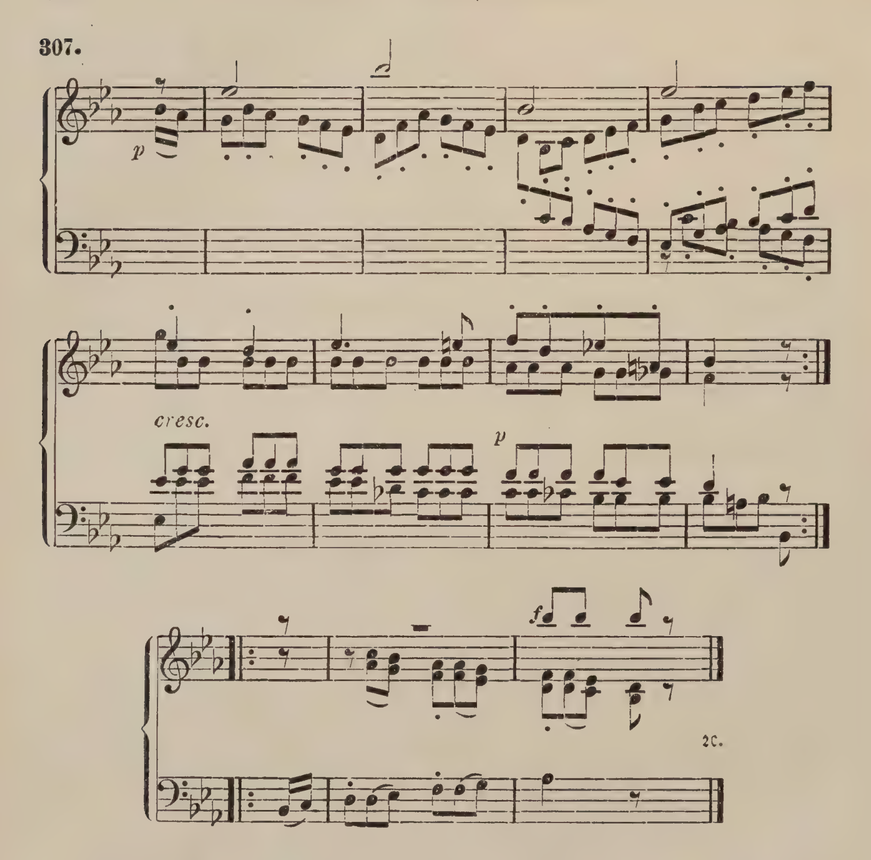
der ganze Apparat sich bereits in dem Unisonovortrage vorstellt. Das eigentliche musikalische Leben beginnt nun aber erst, zunächst in Beschränkung auf die Streichinstrumente (sogar ohne Kontrabaß und ohne Bratsche, also als reines Trio). Die zweiten Violinen übernehmen das Ostinato, und Cello und erste Violine umspinnen dasselbe mit einem reizenden, frei imitierenden, motivischen Wechselspiel:

306.
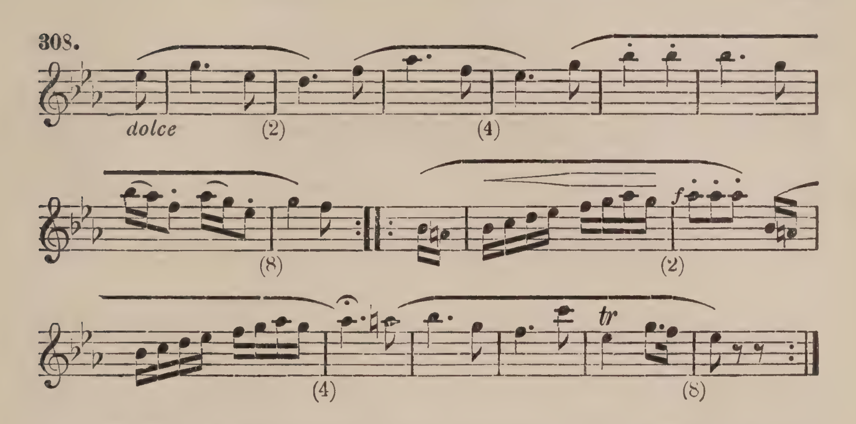


Ein zweiter Vortrag (Ostinato eine Oktave höher in der ersten Violine) stellt dem Thema einen laufenden Kontrapunkt in Achteltriolen gegenüber, zunächst in der Bratsche, dann aber sich dreifach spaltend zugleich in der zweiten Violine und im Cello; derselbe geht teilweise in akkordische Tonrepetitionen über, im 2. Teil in einen leicht schassierenden Rhythmus. Auch in diesem Vortrag fehlen noch die Bläser ganz:
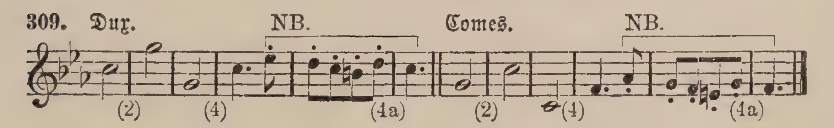
307.



In den Klaviervariationen op. 35, die ja Beethoven zum Finale der Eroica ausführte, ist alles bisherige unter der Maske einer Einleitung versteckt, da erst der folgende Vortrag mit „Thema“ überschrieben ist. Diese Maske ist um so dichter, als Beethoven dieses „Thema“ wirklich schon einmal früher gefunden und verwendet hat, nämlich in dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“. Es ist daher sogar noch W. v. Lenz entgangen, daß es sich um eine chaconneartige Komposition über ein Ostinato handelt, das allerdings zweifellos Beethoven nachträglich unter dem „Thema“ hervorgezogen hat. Und das Thema bleibt nun auch dauernd ein Nebenbuhler des Ostinato, aber nicht nur im Miteinander beider, sondern auch für längere Strecken allein dominierend, wo das Ostinato ganz wegtritt. Dennoch wäre es falsch, Fig. 308 wirklich für das eigentliche Thema des Satzes zu halten; den Stellen, wo dasselbe dominiert, stehen mindestens ebensoviele gegenüber, wo der Ostinato wieder allein hervortritt und das Thema verschwindet. Das „Thema“ ist dieses:
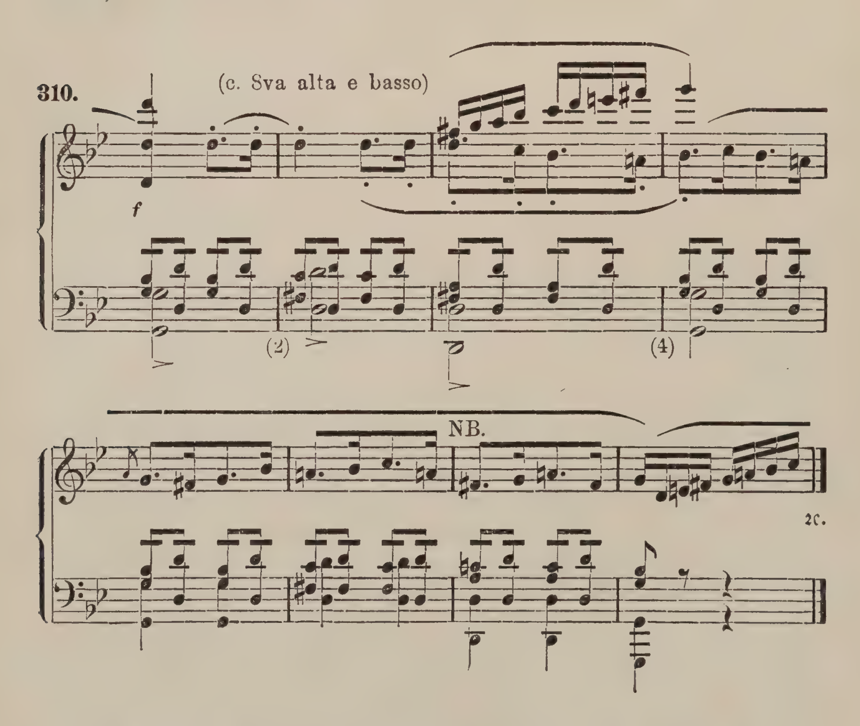


Dasselbe wird mit dem Ostinato als Baß in voller Instrumentierung mit Wiederholung beider Teile vorgetragen (bei den Wiederholungen wird das Ostinato den Hörnern und Trompeten übergeben und die Bässe nehmen Teil an der glänzenden Figuration). Nach dem glänzenden Abschluß dieses Vortrags suchen die Streicher den ersten Takten von Fig. 308 noch etwas besonderes abzugewinnen, aber die Bläser fallen ein und schneiden ihnen heftig das Wort ab, d. h. es kommt nur zu einem achttaktigen Zwischensätzchen, das einen Halbschluß in C-moll (Parallele) macht. In dieser Tonart folgt nun zunächst ein längeres F u g a t o mit dem Anfange des Ostinato als Thema; auch der dem Fugenthema angehängte Takt entstammt aber dem Ostinato (vgl. 306, Takt 8 des Ostinato). Die Fugierung ist dadurch merkwürdig, daß sie die Comesform statt zur Dominante zur Subdominante führt:
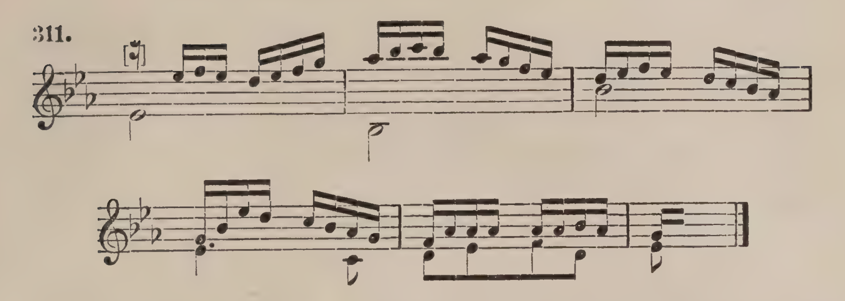


Von dem Gegenthema (Fig. 308) ist einstweilen keine Rede, wohl aber tauchen gleich zum Dux die Gegenmotive des zweiten Vortrags (Fig. 106) wieder auf. Erst nachdem die Fugierung in lockerer Arbeit mit dem Schlußmotiv und dem auf Viertel verkürzten Anfangsmotiv des Fugenthemas verpufft ist, erscheint über dem von der Dominante der C-moll-Tonart aus durch enharmonische Umdeutung von f zu eis ($\not{D}^{9>}_{5>}$) erreichten Quartsextakkord fis h d die Gegenmelodie (308) wie eine Vision (p), nimmt aber schnell festere Form an und wendet sich nach D-dur, in welcher Tonart der Vortrag des ganzen Gegenthemas in fesselnder Umschreibung zu Ende geführt wird, ohne daß das Ostinato irgendwo deutlich bemerkbar würde (latent steckt es natürlich immer in dem Gegenthema als dessen eigentliches Fundament). Aber direkt an den

Abschluß in D-dur setzt mit kühnem Ansprunge ein derber Czardas in G-moll (Parallele der Dominante) ein, der mit der Melodie von Fig. 308 ganz gewiß nichts zu thun hat, wohl aber mit dem Ostinato, dessen vier Anfangstakte er zunächst als Baß festhält, dessen Fortsetzung er aber in der Oberstimme wiederholt andeutet (zum mindesten finden wir den Anfang des Fugenthemas, d. h. Takt 8 des Ostinato darin wieder):



In diesem ziemlich langen G-moll-Teile (46 Takte) ist keine Spur der Melodie von Fig. 308 zu entdecken, wohl aber dominiert fortgesetzt das motivische Material des Ostinato (mit Ausweichungen nach C-moll). Zu dem ausgehaltenen Schluß-g dieses Teils (Hörner) setzt nun noch einmal in C-dur (Variante der Parallele) das „Thema" (Fig. 308) ein, kommt aber nur bis zum 8. Takte, worauf (mit Uebertritt nach C-moll) ein Spiel mit den Anfangsmotiven des Ostinato und der Gegenmelodie beginnt, aus dem sich eine Wiederaufnahme der Fugierung (Fig. 309) entwickelt, die aber das Fugenthema umkehrt:



Auch diese Fugierung verflüchtigt sich zuletzt wieder durch gehäufte Nachahmungen des auf Viertel, Achtel, ja Sechzehntel verkürzten Anfangsmotivs des Ostinato über einem Orgelpunkte auf b. Und nun beginnt der Schlußteil (Grave andante) mit einem wunderschönen Vortrag der Gegenmelodie (308), zunächst Note gegen Note gesetzt, allmählich aber mehr figurative Elemente aufnehmend; besonders sei auf die echt Beethovensche Umgestaltung hingewiesen, die dabei der Vordersatz des zweiten Teils erfährt:

312. Ob.

Klar.

Hörner.

Str. *pizz.*

Das Ostinato verschwindet in diesem Vortrage wieder ganz, da seine plumpe Art als Begleitung dieser Umgestaltung undenkbar ist; aber man erkennt doch unschwer seine drei b in den Horntönen von Fig. 312, freilich mit Abstreifung der humoristischen Grobdrähtigkeit. Der letzte Vortrag bringt die Gegenmelodie im Baß und das Ostinato oben, freilich nicht in langen Noten, aber in der reichen Figuration der Violine und Holzbläser; auch verdichten sich die gehäuften B der Holz- und Blechbläser zum Teil geradezu zu einem obstinaten Einzeltone:

313.

es b
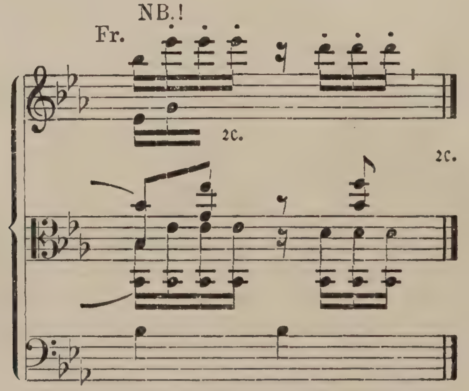
ff

Blech.
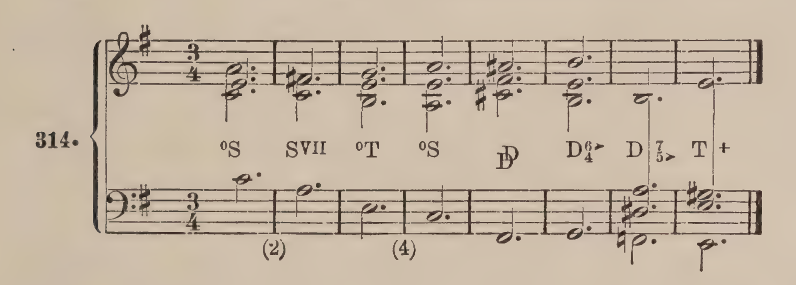
ff

mit Ober- und Unteroktaven.

b es
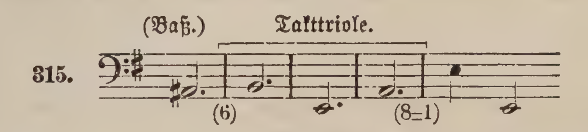


Ich denke, auch dieses Beispiel ist durch die gegebenen Hinweise soweit durchsichtig gemacht, daß es im übrigen der eigenen aufmerksamen Durchsicht im Detail überlassen werden kann. Leider ist es ja ausgeschlossen, daß meine Darstellung eine für sich ausreichende Beispielsammlung vorstellt. Es versteht sich aber von selbst, daß derjenige, welcher mit seinen Kompositionsstudien soweit vorgeschritten ist, wenigstens die wichtigsten und leichtest zugänglichen der angezogenen Werke vollständig kennen zu lernen verlangt und sich in ihren Besitz setzt oder doch wenigstens Einsicht von ihnen nimmt. Für die Klassiker ist ja durch die billigen Konkurrenzausgaben dafür gesorgt, daß das auch den minder Bemittelten erschwinglich ist. Ich schließe daher meine Darstellung ab, indem ich nur noch einige Bemerkungen über ein Beispiel aus der neuesten Litteratur anfüge, nämlich den Schlußsatz von Brahms' E-moll-Symphonie, der eine echte Chaconne oder Passacaglia ist, aber ohne die Bezeichnung als solche. An der Spitze des Satzes steht der breite Vortrag des Ostinato (Oberstimme) Note gegen Note durch das Tutti der Bläser. Dasselbe sieht mit Ignorierung der Oktavverdoppelungen so aus:



Dieses achttaktige Thema streng symmetrischen Aufbaues (1—8) bearbeitet Brahms im ganzen 33mal und zwar durchaus ohne Modulation; die Tonart bleibt unverändert, nur die Vorträge 14—16 stehen in der Durvariante. Das Merkwürdigste aber ist, daß Brahms, der Meister in der Durchbrechung der strengen Symmetrie durch Einschaltungen und Elisionen, hier von diesen Mitteln der Variierung des metrischen Aufbaues fast gar keinen Gebrauch gemacht hat. Nur eine Anzahl Verschränkungen von Ende und neuem Anfang kommen vor, die aber so gemacht sind, daß trotzdem scheinbar jeder Vortrag achttaktig bleibt, nämlich mittels Dehnung der dem zweierlei H des Ostinato (drittletzter und vorletzter Takt) entsprechenden Bildung auf drei Takte, wodurch einerseits eine stärkere Spannung erzeugt und andererseits die starke Gliederung vermieden wird. Beim achten Vortrage ist diese Auffassung schon möglich, aber noch nicht nötig (die abschließende Tonika tritt noch auf das dritte Viertel des 8. Takts ein). Beim neunten wird dagegen die Tonika schon auf den siebenten Takt erreicht, doch ohne vorausgehende Auflösung des D^6_4, sodaß sie in dessen Sinne weiter

gehört wird, jedenfalls keinerlei Schlußkraft erlangt; der achte Takt bringt dann nochmals die Subdominante und schiebt die Schlußwirkung thatsächlich auf den Anfangstakt des 10. Vortrags (8=1):



Dasselbe ist der Fall am Ende des 10., 12., 13., 14., 15. und 16. Vortrags. Die Verschränkung des 13. und 14. Vortrags ist allerdings wieder eine sehr lose, da die Tonika noch ganz am Ende des 8. Takts (auf das 6. Viertel in 3/2 Takt) erreicht wird. Nur das abschließende e in der Flöte verrät, daß Brahms wirklich die Verschränkung intendiert hat:
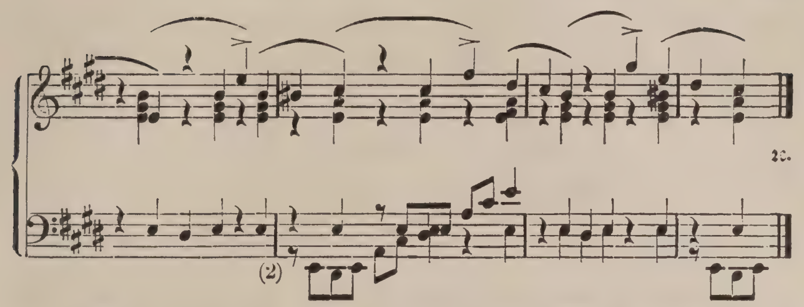
316.

E [1] °T Fis (2) °S
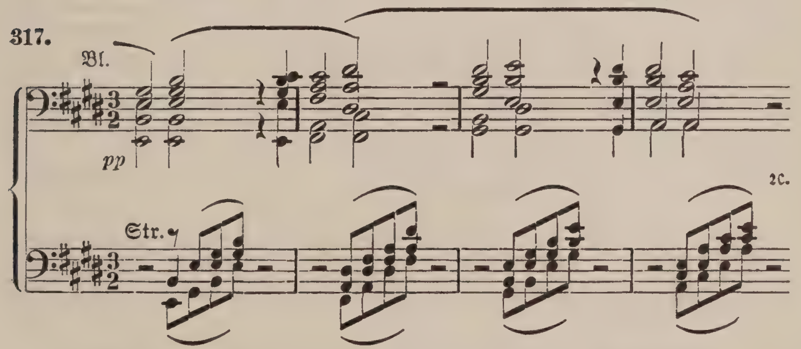
G °T A (4) °S

Ais Takttriole. (6) H D

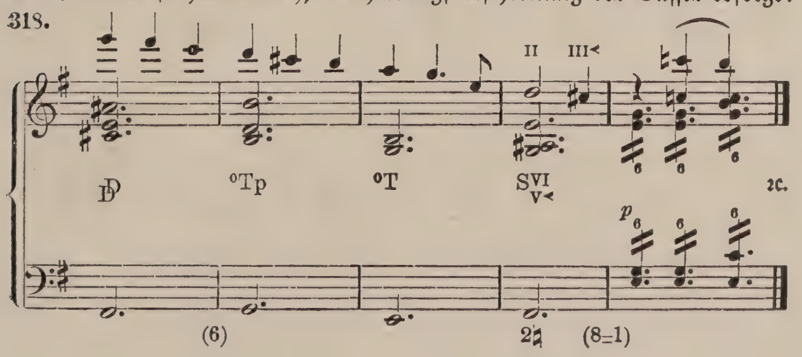
°S D (8=1)



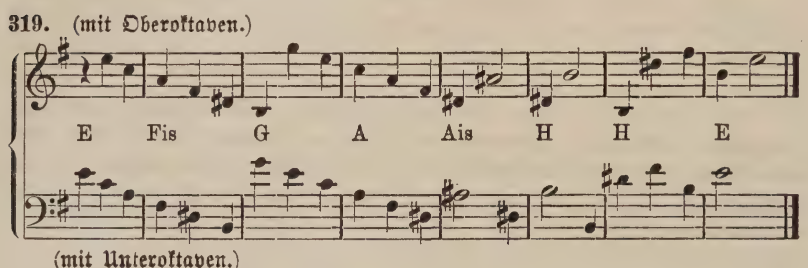
Der 15. Vortrag giebt dem Thema vollständig das Gepräge des alten Tanzes (Chaconne, Passacaglia oder — Sarabande!); drei Posaunen und zwei Fagotte tragen dasselbe vor, allmählich treten Hörner, Trompeten, Klarinetten, Oboen und Flöten hinzu (aber bei fortdauerndem pp), und die tiefen Streichinstrumente begleiten leise mit intermittierenden Arpeggien; der altertümliche Dreihalbetakt (den der 13. bis 16. Vortrag an Stelle des 3/4 Takts setzen) ergänzt das Bild:



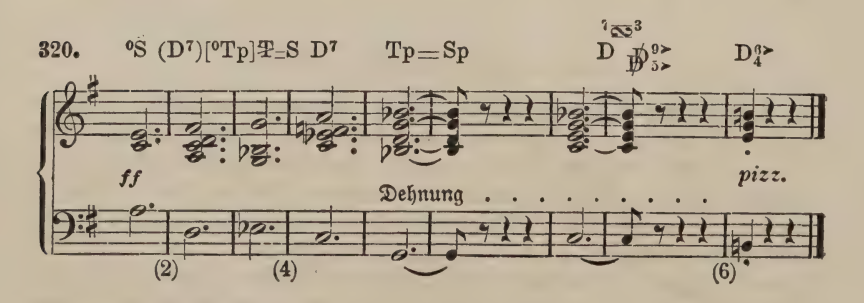
Höchst merkwürdig ist die Erzwingung der Verschränkung des 17. bis 18. Vortrags, welche trotz ganz strenger Durchführung des Ostinato (wie zu Anfang [Fig. 314] in der Oberstimme, begleitet von F < FF Bläserharmonien), durch Trugfortschreitung des Basses erfolgt:



Auch die Vorträge 18/19, 20/21, 21/22, 22/23, 23/24 sind ebenso zusammengeschoben, haben aber auch alle ebenfalls die Takttriole vor der Zusammenschiebung. Die erste auch äußerliche Verleugnung der Achttaktigkeit bringt der 31. Vortrag, aber nicht in seinem Verlauf, der ein Kanon im engsten Abstande ist (mit Weglassung der Füllung):



sondern als Anhang, ein dreitaktiges Stillstehen auf e, das eine Verschiebung der Tonart für den Anfang des 32. Vortrags vorbereitet, sodaß derselbe in A-moll beginnt, aber nur der Harmonisierung nach; die Noten des Ostinato (in der Oberstimme) sind streng bis zu ais (5. Takt), das aber zweimal zweitaktig angesetzt wird, auch h tritt dann noch direkt anschließend ein, aber zwischen das erste und zweite h tritt eine lange Kadenz, ein äußerst kompliziertes harmonisches Geschiebe, das den Umfang des Vortrags bis zum endlichen Eintritt des abschließenden e auf 33 Takte erweitert. Ich skizziere wenigstens den Anfang noch wegen der starken Veränderung des harmonischen Sinns des Ostinato:



Schon hier spielt die Enharmonik eine Rolle (b ⏜ ais), noch mehr aber in dem kadenzartigen folgenden Einschiebsel, das nichts ist als ein sehr umständliches nochmaliges Zurückkommen auf den sechsten Takt, mit den Harmonien:

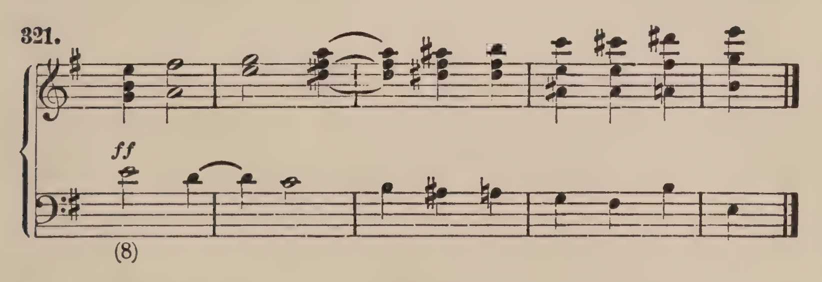
$$\mathfrak{fis}^{9}_{5} \;\overline{\underline{\sim}}\; c^{7} — des^{+} \;\overline{\underline{\sim}}\; cis^{7} — d^{+} — d^{7} — es^{+} \;\overline{\underline{\sim}}\; dis^{7} — e^{+} — e^{7} —$$

$$f^{+} — c^{+} — c^{7} \;\overline{\underline{\sim}}\; \mathfrak{fis}^{9>}_{5>} — h^{6}_{4} \quad \text{d. h.:}$$

$$\not{D}^{9>}_{5>} \;\overline{\underline{\sim}}\; D^{7} — \not{S} ..^{7} \;\overline{\underline{\sim}}\; D^{7} — \not{S} ..^{7} = D^{7} — \not{S} ..^{7} = D^{7} — \not{S} ..^{7} =$$

$$D^{7} — \not{S} — D ..^{7} \;\overline{\underline{\sim}}\; \not{D}^{9}_{5} — D^{6>}_{4}$$

also eine Kette von Trugschlüssen, die eingeleitet wird durch enharmonische Umdeutung von c. e. g. ais in c. e. g. b und abgeschlossen durch Rückdeutung von c. e. g. b zu c. e. g. ais, dazwischen aber die Tonarten F-dur [Des-dur], Fis-moll [D-dur], G-moll [Es-dur], As-moll [E-dur], A-moll [F-dur] im Fluge berührt. Dem immer noch gedehnten (viertaktigen) Schlusse von h^{6}_{4} zur Tonika E-moll sind noch eine Reihe kurzer Schlußbestätigungen angehängt, unter welche sich wie zufällig ein letztes Auftreten des Ostinato mengt, das auf vier Takte zusammengedrängt ist:



Damit sei es genug der Aufweisungen, wie das Ostinato die Unterlage des Aufbaues gewaltiger symphonischen Sätze werden kann. Ich denke, daß die Beispiele genügende Anregung geben werden, an die Lösung der

Siebenundzwanzigsten Aufgabe

zu gehen, nämlich der **Komposition** größerer Variationenreihen **über ein Ostinato**. Es wird zweckmäßig sein, diese Aufgabe ebenfalls in mehrere Unterabteilungen zu spalten, nämlich zunächst einige Vorarbeiten streng im Anschluß an den Chaconnen- (Passacaglia-) Typus zu machen, bei denen das **Ostinato möglichst konstant im Baß bleibt** und zwar ohne seine effektive Lage zu verlassen und ohne rhythmische Veränderungen zu erleiden, **also unter völliger Wahrung seiner Identität**. Diese freiwillig angelegte Fessel wird den Nutzen der Arbeiten erhöhen und für weiter folgende die Disposition von allerlei Abweichungen nicht sowohl von der Willkür, sondern vom künstlerischen Bedürfnis, von innerer Notwendigkeit abhängig machen. Zunächst ist wünschenswert,

daß die strenge Durchführung des Ostinato alle die Wege finden und gehen lehrt, welche das Interesse immer neu zu fesseln ermöglichen. Je weniger dabei zunächst Instrumentationswechsel hilft, desto gründlicher wird der Nutzen der Uebungen ausgebeutet werden; deshalb schreibe der Schüler zunächst solche Sätze für Klavier. Erst in zweiter Linie ziehe er den reichen Farbenwechsel der Orgel heran und erst in dritter denjenigen des Orchesters. Wie weit er dann bei diesen ferneren Arbeiten von der ganzen Strenge des Prinzips des Ostinato sich entfernt, sei der Stärke seiner Erfindung, der Schöpferkraft seiner Phantasie anheimgestellt, nur vergesse er nicht, daß die größere Stärke derselben sich keineswegs in der Buntscheckigkeit des Gestaltens zeigt, sondern vielmehr in größtmöglicher Treue und Beharrlichkeit. Natürlich ist für die letzten Lösungen der Aufgabe auch die Anwendung des geraden Taktes freigegeben und auch sogar Takt- und Tempowechsel nicht ausgeschlossen; besondere Anleitungen für solche Freiheiten zu geben, ist nicht Sache der Lehre, die vielmehr vor allem das Prinzip klarzustellen hat, um dessen Anwendung es sich handelt.

Namenregister.

Sachregister.

D.

E.

F.

G.

T.

U.

V.

Druckfehler:

S. 389 Fig. 285 Z. 2 Takt 1 letzte Note der 1. Violine lies h statt c.
S. 405 Fig. 290 Z. 2 erste Note des Sopran c (ein Viertel).



